فكر وإبداع

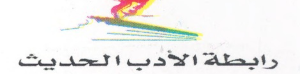
إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف: أ. د. حسن البندارى



الجزء التاسع والثلاثون

أبريل ٢٠٠٧



قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د حسن البنداري

* * *

تسعى الرابطة إلى:

- إرســـــاء مفــــاهيم البحـــث العلمي.
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين.
- تنـــمية قـــدراتهم الفكرية والبحثيــــة .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- عقــد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات.
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

العنوان: ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة.

البريد الإلكتروني:E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت: ٥٣٢٦٧٤٤-٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤.

رئيس مجلس الإدارة: د. هدى الكومي

المدير العام: منى عثمان

لوحة الغلاف: للفنانة زينب السعــودى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة: ٦ شارع بنك مصر

ت: ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: الشاعر / محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ -٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة.

ت: ٥٣٢٦٧٤٤-٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء التاسع والثلاثون أبريل ٢٠٠٧

مستشارو الجزء التاسع والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.	١٤- أ.د علياء شكري.
٢- أ.د اعتماد علام.	١٥- أ.د علي أبو المكارم.
٣- أ.د جمال عبد الناصر.	١٦- أ.د عواطف عبد الكريم.
٤- أ.د رضا رجب.	١٧- أ.د فاطمة عبد المجيد.
٥- أ.د زين نصار.	١٨- أ.د مارسيل رمزي.
٦- أ.د سهير عبد العظيم.	١٩- أ.د محمد حسن عبد الله.
٧- أ.د سهير فضل الله.	٢٠- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٨ - أ.د شفيع السيد.	٢١- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٩- أ.د صبري إبراهيم السيد.	٢٢- أ.د محمد الطويل.
١٠- أ.د الطاهر مكي.	٢٣- أ.د مكارم الغمري.
١١- أ.د طه وادي.	٢٤- أ.د نادية حمدي.
١٢- أ.د عبد الحكيم حسان.	٢٥- أ.د نفيسة عليش.
١٣- أ.د عصام بهي.	٢٧- أ.د هدى وصفي.

المحتويات

المحتويات		الصفحة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

افتتاحية الجزء التاسع والثلاثين

إبريل ٢٠٠٧

د. حسن البنداري

هذا هو الجزء التاسع والثلاثون من إصدار "**فكر وإبداع**" الذي يضيف إنجازًا آخر في مجالي الدراسات الأدبية واللغوية، مثريًا بذلك حركة البحث العلمي، وعاكسًا مدى حرص هيئة الإصدار على تأكيد المشهد العلمي الحاضر.

ويضم هذا الجزء سبعة عشر بحثًا: أحد عشر بحثًا منها باللغة العربية، وسبعة بحوث باللغات: اليابانية والإنجليزية والفرنسية.

أما البحوث العربية فهي "عبد الله شمس الدين الشاعر الذي مدحه الأمراء" للشاعر محمد عبد العال، و"تجليات الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور" للدكتور محمد عبد المطلب، و"يوسف بن هارون الرمادي الأندلسي: دراسة في سيرته وشعره في السجن" للدكتور فورار امحمد بن لخضر، و"قضية الطبع والصنعة عند أبي حيان التوحيدي: كتاب (الإمتاع والمؤانسة) نموذجا" للأستاذة أبو عجاجة سامية، و"تيسير النحو بين القبول والرفض" للدكتور يحيى عبد الفتاح، و"توجيهات أبي البركات الأنباري النحوية للمنصوبات في القرآن الكريم" للدكتور عبد المحسن الطبطبائي ، و"رسم المصحف والخلاف بين القراء رؤية لغوية" للدكتور أبو بكر حسيني، و"دراسة نحوية للتوكيد من خلال آيات الكتاب المجيد" للدكتور يحيى عبد الفتاح" و"دراسة تحليلية عزفية لرومانس بتهوفن رقم(١) لآلة الكمان" للدكتور حمدي مصطفى،و"دراسة فكر محمد صلاح الدين في المقامات العربية ومشتقاتها" للدكتورة أميمة أبو النبايل، و"طريقة المران الصحيحة لإعداد عازف الكمان المتميز" للدكتور أشرف سعيد هيكل.

وأما البحوث غير العربية فمنها بحث باللغة اليابانية "إضافات الحركات وعلاقتها بالتركيب المقطعي في اللغة اليابانية" للدكتورة حنان رفيق. وثلاثة بحوث باللغة الإنجليزية، هي: "إعادة قراءة العنف الشعري في قصائد بيتس وأون وبنتر" للدكتورة شيرين المنيري، و"استقراء أوجُه التأدُّب في ترجمة سورة الكَهف" للدكتورة سهير محفوظ، و"تقنية الإشارات في شعر إدون مورجن" للدكتور ممدوح محمود الحيني، وبحثان باللغة الفرنسية، هما "الإخراج أو النص الوسيط" و"استخدام المقاطع السينمائية وسيلة إيضاح في محاضرات اللغة" للدكتورة سامية رشدان.

وَاللهُ تَعَالَى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي

عبد الله شمس الدين
الشاعر الذي مدحه الأمراء

بقلم الشاعر محمد علي عبد العال(*)

ولد الشاعر عبد الله شمس الدين في ١٧/ ١٠/ ١٩٢٣، حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بأروقة الأزهر الشريف. عمل كبيرًا لمصححي مطبعة السكة الحديد، ثم مستشارًا للمجلس الأعلى للشبان المسلمين ومقرر اللجنة الثقافية بها، كما عين عضوًا بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، وعضوًا بلجنة النصوص بالإذاعة.

نظم الشعر وعمره لم يتجاوز الحادية عشر، وأصدر ديوانه الأول "أصداء الحرية" عام ١٩٥٤، ثم ديوانه الثاني "وحي من النور" عام ١٩٥٩، وديوانه الثالث "الله أكبر" عام ١٩٦٨، أما ديوانه "الشفق الغارب" فتحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة.

حصل على وسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى عام ١٩٥٦، وتوفي الشاعر الكبير في ١٣ مارس عام ١٩٧٧.

أصدر الكاتب عبد العليم المهدي كتابًا عنه بعنوان "عبد الله شمس الدين قيثارة التوحيد"، كما نال الطالب مصطفى عبد القادر فريد درجة الماجستير بامتياز عن دراسة تناولت شعر عبد الله شمس الدين، وكان عنوانها "عبد الله شمس الدين شاعرًا".

(*) رئيس رابطة الأدب الحديث.

عند تناول فلسفة عبد الله شمس الدين تجاه الحياة والوجود، فلا بد من طرح سؤال مهم: لماذا اختار ذلك الشاعر هذا الطريق في الفكر والسلوك الصوفي؟ هل هو العقل والفكر؟.

لعل خير ما يجيب عن هذا السؤال هو أبياته تلك من قصيدة "في رحبا الله" (١)

أنا كنت قبلك هائمًا متقلبًا بدجى السين
ولكم خشيت من الضياع وكم خشيت من الجنون
حتى دخلت حمى الإله عرفت سر الآمنين
قهروا هوى الدنيا بما عرفوه من صدق اليقين

ولأنه كان يعرف طبائع الناس لذا طلب من الله ألا يرفع عنهم الغطاء، وألا يكشفهم له؛ حتى يرى الشيطان فيهم كالملك، كذا قدم فكرته الفسلفية خلال نسق قصصي، مقدمًا ناصحًا يقول له ما هكذا الحياة.

كنت كالراضي وكالطفل الوديع
خالي الذهن أغني وأعيش
أنقش الأحلام في رمل الهجوع.
ثم أغفو هانئًا فوق النقوش
فأتى الناصح من خلف الستار
يزعج الإحساس بالطبل المخيف
أيها الشاعر قد جاء النهار
قم مع الناس وزاحم في الصفوف

(١) من ديوان "الله أكبر".

* * *

يا إليه النور بارك لي الشعاع
فظلام الناس جبار الحلك
ودع الستر عليهم والقناع
لأرى الشيطان منهم كالملك

وتلفتنا تيمة من تيمات الشاعر البارزة، وهي "البحر"، فنتسآل: ماذا يوحي البحر للشاعر؟ البداية والنهاية؟ الخوف اللامتناهي؟ الخشوع والرهبة؟ سيطر البحر على مشاعر الإنسان بقوته وجبروته، وعدم إتاحة الفرصة للتفكير في شيء سوى الحيرة اللامتناهية، مع سلب إرادة الإنسان في عمل شيء سوى الشعور بالضعف تجاه هذا الجبروت الموحي بالنشأة الأولى (١):

تاه فكري وشردت نظراتي   وطوتني الغيوب في سبحاتي
أيها البحر، فيك صيغ كياني   موجة حيرى مثل ذي الموجات
مالح أنت. أفرغتك الليالي   من عيون الأحزان والحسرات
تلك روحي جرت مياه فنون   فجرتها سفائن الحادثات
ثم دعني للملهمات المعاني   سابحات بخاطري لاعبات
أحرس الحسن عندها وأغني   بين حلم الهوى ووهم الحياة

لقد عرف عبد الله شمس الدين سر الحياة، ورأى أنه لا قيمة لشيء سوى حب الذات العليا، فذاب فيها:

لقد صحبت الحياة طفلا
وقد خبرت الحياة كهلا

---

(١) من قصيدة "البحر والشاعر" من ديوان "الله أكبر" ص٢٠٧.

وقد بلوت الأنام طرًا
من كل لون تخذت خلا
فما عرفت الحياة إلا
سراب وهم يمر ظلا
والكل فان. وأنت باق
وفيك حبي شدا وصلى

وقد سرت الروعة في معظم شعر عبد الله شمس الدين؛ فعندما تفرغ من قراءته تجد النفس حيرى في تحديد أي قصائده أعظم؛ فلا تملك إلا أن تنتقل معه من فكرة إلى أخرى متشحة بألفاظه الموحية الثرّة، فهو قادر على رسم عوالم شتى غير منظورة في لفظ واحد، وهذا هو أسلوب الشاعر الحق الذي يستطيع في غير معاناة أن يثري اللفظ بشحنة قوية تلج الحياة في سرها الكوني، وفي الوقت نفسه هي لفظة سهلة عذبة غير متكلفة، جال هذا بخاطري وأنا أقرأ له قصيدة "صلوات" [1]، فهذه القصيدة كون وحياة وصوفية، وشعر وتجربة شاعر وعوالم مرئية وأخرى دون ذلك:

وقلت أجاري الناس طيشًا وجفوة   فأصبحت كالضليل أطوى اللياليا
ويفزع ديني في حناياي صارخًا   وتخطر يا ربي فيغضي حيائيا
وقد كنت في قوم تهاوت نفوسهم   ولا شيء غير الجاه يهتز عاليا
ويا ويل من أخي ويا ويل من صفا   ويا ويل من لم يحى فيهم مداجيا
تعوذت منهم يا إلهي .. جميعهم   بوجهك فارحمني وكن لي كافيا
وصن ماء وجهي. لا تدعني أريقه   لكل لئيم لا يرى السؤل غاليا

(١) ديوان "الله أكبر" ص٢٤٨.

عرفت يا ربي. ببحث ونظرة فجيئتك صبًا طاهر الحب خاليا
وهذي صلاتي في فؤادي أقيمها مواكب تقديس وقد همت شاديا
عجبت لهذا العصر يختال جيله غرورًا. وما كان الغرور تساميا
أكل من استهوته في الوهم نزوة ورام ظهورًا منكرًا وتعاليا
يروح ويغدو سافر الوجه ملحدًا عنيدًا على مكر لئيمًا مرائيا
أولئك أطفال الخيال تسلقوا جبال هواهم. فاستحالت مهاويا
وما ضركم لو أن للخير كنتموا دعاة سلام ينشر الحب راعيا
ويجمع شمل الناس شعبا موحدًا كريمًا على صدق الإخاء مصافيا

أما في قصيدته "صلوات الخليل" (١) فيتجاوب صوت الشاعر ويمتزج مع صوت صاحب الوجه الأصلي وهو الخليل عليه السلام. وهذه القصيدة تسلمنا إلى إعادة النظر إلى حقيقة نقدية طاول الوقوف أمامها، ووصلت إلى ذرا اليقين، وهي قضية "شعر المناسبات": مفهومه، وما وجه إليه من نقض وسلب. فالشاعر عندما يمتزج بموضوع وجدانيا، ويتمثل تجربته تمثلا تاماً يكتب شعرًا لا يصح أن يطلق عليه "شعر مناسبات". ومثل الوصف لا يطلق إلا على ما نظم من شعر في غرض يقصده صاحبه دون تمثل له أو معايشة تجربته، أيًا موضوعه مناسبة أو تجربة حب أو الوطن أو أية تجربة ذاتية. وسير بعض النقاد وراء هذا إطلاق أحكام عامة موجة أصابع الاتهام - تقليد أعمى وخطأ فادح؛ لأن التجربة الشعرية في الحب - وهو أسمى أنواع المشاعر - قد تتدرج تحت هذا المسمى، وقد تسمو إلى ذرا الشعر الرفيع، الأمر توقف على تمثل الشاعر للتجربة وتعبيره عنها.

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٦١.

والصحيح أن كل قصيدة تكتب لغرض أو مناسبة بدون تجربة شعرية وانفعال تعد نظمًا وتكلفا لا يستوفي مراحل التجربة الشعورية. وعند النظر إلى تجربة الشاعر عبد الله شمس الدين نجده لاقى موضوعًا مناسبًا لعوامل تفجير الطاقة الشعورية والشعرية الكامنة فيه بالنسبة لصدق الإيمان ومعاناة؛ فاختلط صوته مع صوت أبيه إبراهيم الخليل؛ حتى لا تستطيع أن تميز الصوتين، وما يعبران عنه من تجربة خاصة بالشاعر أو بالخليل عليه السلام:

إني أرى الله في حسي وعاطفتي		وفي فؤادي وفي روحي وتكويني
يا من أحس به في كل كائنة		وقد تعاليت عن حدس وتخميني
خذني إليك فقد كادت تضللني		هذي التماثيل يا ربي وتغويني

أما قصيدة "دنيا السلام" [1] فهي مثال لسكينة النفس ورضاها مع الله والناس والكون والمحبة الإنسانية، ومنها تعرف سعة أفق الشاعر عبد الله شمس الدين، وشدة تغلغل الفكر الديني في نسيج نظرته للحياة:

يا رب هل أنا شاعر وحدي		فأفني رحمة. وهم القساة الظلم
أنا عازف الأحلام إن هم أحفقوا		وأنا السراج إذا دجوا. وتجهموا
قلبي كما شاء الإخاء محبة		للناسي. لا يقسو ولا يتبرم
وخواطري نور لهم وهداية		وعواطفي نسم يرف عليهمو
أواه لو كان الأنام جميعهم		شعراء نطرب للحياة ونبسم
فالشعر موسيقى السماء ووحيها		وشذاته رسل السلام الرحم
لولاهم انطفأ الجمال وماؤها		للكون إشراق به يترنم

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٦٨.

والشاعر عبد الله كان مثالا للشاعر المتكامل الموهبة والملكات، فهو الناقد المنصف، والشاعر الجاد الذي كتب في فنون الشعر المتنوعة، فضلا عن كونه الإنسان الذي لم يُخْفِ مشاعره كما يفعل غيره من الشعراء غير الصادقين مع أنفسهم، وعندما نقرأ قصيدته "يا رب طال صراعي" [1] نجد فيها التعبير الصادق عن أحاسيسه المتصارعة، فهو رغم إيمانه العميق الصادق لا يخلو من النوازع البشرية التي لم ينكرها على نفسه:

ما لي أخاف المنايا رغم توحيدي ... ورغم حبي لمولانا وتفريدي

الكون في محيطات وأودية ... والشمس والبدر في آفاقي السود

على صعيد سمائي شمس معرفتي ... حينما تضيء فتطوى ظلمة البيد

وحين تغرب خلف الأفق يملأني ... ليل من التيه في خوف وتشريد

وحين تعوى رياح الشك في خلدي ... تجتاحني ظلمة تهوى بتوحيدي

يا رب، طال صراعى ما هدأت به ... وفي يمينك يا ربي مقاليدي

ونحن في هذه القصيدة نقف أمام عبد الله شمس الدين الشاعر الصوفي الأرضي في وقت واحد؛ "الكون في محيطات" لمحة صوفية، و"طال صراعي" لمحة أرضية، يعرضهما الشاعر بلا تناقض، بل بصراحة مع النفس واضحة.

"قيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب؟!"، تلك بعض من دوافع الشعر، وقد يكون بين من يتناولهم الشاعر بشعره ملكًا أو أميرًا، هذا هو الشائع، ولكن النادر في الشعرية العربية أن يمدح ملكٌ شاعرًا، وهذا النادر انفرد به الشاعر عبد الله شمس

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٧٦.

الدين؛ فقد مدحه حاكم الشارقة الأمير صقر بن سلطان القاسمي في قصيدته بعنوان "يا شاعر الله أكبر.

وهذا الموقف صادر من أمير يعد من كبار الشعراء المجاهدين بمالهم وفكرهم وحياتهم في العصر الحاضر، وله مجموعة من الدواوين . يقول الأمير في مدح الشاعر عبد الله شمس الدين:

يا شاعر الله أكبر سموت لحنًا ومخبر
خلدت فيه كفاحًا ما زال يعلو ويظهر
أرهبت كل عميل على الحمى كان يؤجر
ما ردد اللحن يومًا إلا أثار ودمر
هذا النشيد حسام بالحق ما زال يشهر
قد صار رمز انتصار لكل شعب تحرر
للثائــرين شعـــــار بقوة الله يهدر
إن رددته لهاة على عدو تقهقر
ألحـــــانه صلـــوات لها على الحق منبر

بموهبته لا بشيء آخر زاحم عبد الله شمس الدين كبار الشعراء، تلك الموهبة التي فرضت لنفسها موقعًا في ذاكرة الشعر المعاصر، وجعلت معاصريه يتناولون شعره، كما تفرض الحقيقة والتاريخ، باعتباره إبداعًا جديرًا بالنظر والدراسة، ولعل من الذين استوقفهم شعر عبد الله شمس الدين الشاعر عزيز أباظة الذي يقول في مقدمة ديوان "أصداء الحرية" ضمن دراسة تحليلية عن الشاعر عبد الله شمس الدين: "والشعر الذي بين يدي للأستاذ عبد الله شمس الدين يحدد مكانه بين هذه المدارس في سهولة ويسر- فهو يحرص على أساليبه كما يحرص على معانيه، ويحتفي بالصياغة،

ويتأنق في الأداء، يساعده في ذلك ذوق عربي صميم، صقلته قراءة واعية مستوعبة لذخائر الأدب العربي، في أزهى عصوره المختلفة، حتى ذلك العصر الذي نعيش فيه، فأنت تستطيع أن تنسبه إلى المدرسة "الشوقية" من غير عنت أو تقحم.. فصفاء الخيال، وجمال التعبير، ونقاوة الأسلوب، ودقة المعنى، وحرصه على الكريم من تقاليد الشعر- كل هذه عُنيت بها المدرسة الشوقية أيما عناية.

ولم يفرط الشاعر عبد الله شمس الدين في أن يأخذ بنصيب موفور من كل هذه الأسباب الفنية التي تجلو الصور الشعرية في أزهى إطار.

هذا هو الشاعر عبد الله شمس الدين في حربه وحبه، إن صح هذا التعبير: ثائر حين تتوارد على خاطره جروح وطنه وجروح أخوته في العروبة، ثائرًا أيضًا حين تتحرك في أعماقه نوازع العاطفة، ثائر حين تتأرث فيه جمرات الحب.

والأمل معقود عليه، وعلى صحبه من الشعراء المرموقين الذين يمكنهم أن يحفظوا لمصر زعامتها في الشعر العربي المعاصر على مدى الأجيال إن شاء الله".

فبعد هذا البيان الذي حدد من خلاله الشاعر عزيز أباظة اتجاه عبد الله شمس الدين، وموقعه في الشعر العربي المعاصر بين اتجاهات الشعر المختلفة في عصره – نجد الأمر واضحًا.

فالمدرسة الأولى لونتها التيارات الفكرية الفلسفية التي تخاطب العقل، وتنبثق عنه دائمًا، ثم لا تلم النفس ولا تحفل بالوجدان إلا في نطاق مرسوم لها، تفرض مواهبها في جمالاته بحيطة وحذر، وقد تزعم هذه المدرسة العقاد وعبد الرحمن شكري.

ودرجت المدرسة الثانية على سنن تعاون الفكر والعاطفة، وتفاعل الوجدان والعقل، في رسم الصورة الشعرية وإبرازها في إطار موشى من لمع النفس، وومضات التفكير، وقد تزعم هذه المدرسة مطران وناجي وأبو شادي.

أما المدرسة الثالثة التي ينتمي إليها شاعرنا عبد الله شمس الدين فقد كان على قمتها أمير الشعر العربي أحمد شوقي.

ولعل في هذا الإهداء الذي صدر به الشاعر عبد الله شمس الدين ديوانه "أصداء الحرية" ما يدل على أنه كان شاعر البسطاء من الشعب؛ يحس بآلامهم وينتمي إليهم، وهو في هذا دون فئة من الشعراء سارت في دهاليز الرمز، والتعبير – كذا ادعوا – عن مشاكل المجتمع بشعر لا يمت إليه بصلة. فالشاعر المتمكن يستطيع أن يعبر عن مشاكل مجتمعه بلغة يفهمها أفراد ذلك المجتمع. يقول عبد الله شمس الدين في إهدائه:

- إلى أخوتي الكادحين في بقاع الأرض، الذين خرجوا مثلي إلى الحياة بغير جاه ولا سند.
- إلى كل مناضل في كل مكان في سبيل الحرية، والسلام.
- إلى أخوتي الذين لا يبيتون على حقد ولا ضغينة، وقد أحسوا بالجمال ففجر الرحمة في قلوبهم منطقا لفنونهم.

ودفاع عبد الله شمس الدين عن البسطاء من الشعب ليس قاصرًا على شعبه فقط، بل شاملاً أبناء العروبة؛ فهو يعد قضية الحرية جزءًا من نفسه ومن فكره، تشغل كل عمل كتبه بطريقة أو بأخرى، وكانت وتره الحساس الذي يعزف عليه في كل حين، ولعل أول ديوان له – وهو "أصداء الحرية" – خير دليل على ذلك.

يقول في قصيدة "جراح الشرق" (١):

على الجراح التقينا يا بني عمي نشكو من القيد أو نشكو من الظلم
وفي الرغام شربناها معتقة من كرمة الذل أو من كرمة الضيم
نمشي تطوحنا الأيام عاتبة وكل حس عليه لعنة همي
وفي المحاجر أشجان مؤرقة تستقطر الدمع بين اللحم والعظم
وفي الصدور جراح مدها زمن من الصراع مرير صارخ الجرم
وأصبح الشرق أغلالا ومقصلة للثائرين على الطغيان والظلم
وفي كل قطر بأرض الشرق لست ترى غير التكاثم في الأشداق واللجم
من هم لم يحمد العقبى ومن صبروا لم يحمدوها وعاشوا العمر بالرغم
ران الحديد على الأيدي وما انطفأت بين القلوب منى تقتات بالوهم

(١) ديوان "أصداء الحرية"، ص٤٤

تجليات الفكر النقدي
عند صلاح عبد الصبور

د/ محمد عبد المطلب(*)

(١)

إن اهتمامي بصلاح عبد الصبور اهتمام قديم جاء مصاحبًا لاهتمامي بالشعرية العربية في مراحلها المختلفة، ثم اهتمامي الخاص بمرحلة الحداثة التي أطلت الوقوف عندها، وتابعت تجلياتها عند الجيل الأول، ثم لاحظت توابعها عند السبعينيين ومن تلاهم. لقد كان اهتمامي بصلاح عبد الصبور بوصفه أحد رواد الحداثة الشعرية في عالمنا العربي، وبوصفه طرفًا في واحدة من الثنائيات الأثيرة في موروثنا الثقافي عمومًا، وموروثنا الشعري على وجه الخصوص، منذ امرئ القيس وعلقمة، والنابغة والأعشى، وجرير والفرزدق، والكميت والطرماح، وأبي تمام والبحتري، ثم أبي تمام والمتنبي، وشوقي وحافظ، والعقاد والمازني، والسياب والبياتي، ثم صلاح وحجازي.

وقد شغلني الوقوف عند شعرية صلاح عن الوقوف عند خطابه النقدي؛ لأنني تخوفت أن يجور خطابه النقدي على شعريته، ولأنني أحترم مقولة القاضي الجرجاني الذي طالبنا فيها بأخذ كلام المبدعين بكثير من الحذر والحيطة، ورغم أن الناقد القديم لم يقدم مبرراته لهذا التحذير، لكن المؤكد وعيه بأن نقدهم ليس بريئًا غاية البراءة؛ لأنه – بالضرورة – سوف يكون نقدًا منحازًا لتوجهات المبدع الفنية، سواء لاءم هذا النقد الحقيقة الإبداعية، أم كانت الحقيقة هي التي فرضت عليه ذلك؛ فوظف خطابه النقدي خضوعًا لها.

ويبدو أن القاضي الجرجاني قد صدر في هذا التحذير من رؤية عامة للبدايات النقدية السابقة عليه، فقد أعطى الموروث القديم للشاعر حق

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، كلية الآداب – جامعة عين شمس.

المشاركة النقدية، بل إن البدايات المبكرة للتوجهات النقدية كانت محصورة في الشعراء، عندما نقدوا أنفسهم أولاً، وتمثل ذلك بوضوح في (الحوليات)، وعندما نقدوا سواهم من المبدعين، ومن مكرور القول أن نستعيد هنا الأحكام النقدية التي نسبت لطرفة بن العبد والنابغة الذبياني وسواهم من الشعراء في العصر الجاهلي، ومن مكرور القول – أيضًا – أن نردد الأحكام النقدية التي صدرت من الشعراء في العصرين الأموي والعباسي، فهي تملأ كتب التراث النقدي والبلاغي.

ربما كان هذا كله وراء تجنبي الخطاب النقدي لصلاح عبد الصبور؛ لأنه عندي أولاً وآخرًا (الشاعر) لا الناقد.

وعندما حانت لحظة لقائي معه بوصف ناقدًا، أخذت أتابع مقولاته النقدية التي جمعتها (أعماله الكاملة) وغيرها من الأسفار، وقد انتابتني دهشة بالغة لضخامة الكم الذي احتوى مقولاته، وهي ضخامة تمتد في الزمان والمكان والأنواع والشخوص، وإن استحوذ الشعر على (نصيب الأسد) كما يقال.

وكل ذلك احتاج إلى متابعة وتأمل طويلين، وبرغم ذلك لا يمكن الادعاء أن هذه الدراسة قد استغرقت مجمل الخطاب النقدي لصلاح عبد الصبور؛ لأن هناك امتداداً لهذا الخطاب خارج الدائرة العربية يحتاج إلى متابعة خاصة، سواء في ذلك الأسس النظرية الوافدة، أم الإجراءات التطبيقية الحاضرة.

إن المبادرة إلى قراءة الخطاب النقدي لصلاح تضع في اعتبارها أنه قد نفى عن نفسه أن يكون ناقدًا؛ لأن نظريات النقد – من وجهة نظره – تحتاج العقل البارد من ناحية، والنشاط المتوفز والحدة الحازمة من ناحية أخرى، وهو ما لم يتوفر له كثيرًا [1].

---

(١) الأعمال الكاملة– أقول لكم عن الشعر – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ : ٤٤.

صحيح أن هذا النفي قد صدر منه في لحظة ليلية بعينها، لكنها – بلا شك – تعبر عن وعيه الأساسي بوظيفته الوجودية، وهي كونه شاعرًا لا ناقدًا.

وعلى الرغم من ذلك، فسوف نتغاضى عن هذا النفي؛ لأنه لا يتوافق مع هذا الجهد النقدي الهائل المنفتح على آفاق متعددة، حاضرة وغائبة، بل ربما امتد إلى آفاق مستقبلية ظهرت بشائرها في لحظة الحاضر.

وهذا النفي لا يناقض ما واجهناه من جهد نقدي خصب فحسب، بل يناقض إقرار صلاح نفسه بأنه ناقد له ميوله النقدية التي يتصل بعضها بالنقد الغربي الوافد، ويتصل أغلبها بالموروث العربي القديم، فحينما كان يحاور العقاد محاورة ينصفه فيها من نفسه، ويعترف بأن العقاد كان ذا شأن في تصويب مسيرة الشعر العربي، وبخاصة عندما قال: "إن الشاعر الذي لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف" (١).

في هذه المحاورة يقارن صلاح بين توجهات العقاد النقدية، وتوجهات جيله، فيقول: "أما نحن فقد كنا بالتقريب ننتمي إلى مدرستين، أو إلى رغبة التوفيق بين مدرستين: أولاهما: الواقعية. وثانيهما: مدرسة التحليل اللغوي، وكنت أنا – بالتحديد – أقرب إلى المدرسة الأخيرة التي قد يكون النقاد العرب القدماء – وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني العظيم – أول مبدعيها، وقد يكون ريتشاردز وأليوت أعظم أعلامها، على الرغم من أن لاحقهم لم يعرف عن سابقهم شيئًا" (٢).

وفي تصورنا أن صلاح عبد الصبور عندما نفى عن نفسه كونه ناقدًا، كان يقصد (الناقد المحترف) الذي وقف نفسه على ممارسة النقد تنظيرًا وتطبيقًا، وعندما كشف صلاح عن ميوله النقدية، كان – في الوقت نفسه –

---

(١) الأعمال الكاملة– أقول لكم عن جيل الرواد – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ : ٣٧٣.

(٢) السابق: ٣٧٤.

يكشف عن النقد الذي يتقبله من الآخر بالنسبة لخطابه الشعري. أي أنه ليس هناك تناقض بين الموقفين، بل ربما كان التكامل بينهما أقرب من التناقض.

(٢)

على أساس من هذه المقدمة سوف نتابع قراءة الخطاب النقدي لصلاح، ونرصد توجهاته الفكرية في هذا الخطاب، سواء أكانت التوجهات تقبلاً لإجراءات نقدية بعينها، أم ممارسة منه لهذه التوجهات على الخطاب الأدبي عمومًا، والخطاب الشعري على وجه الخصوص، وكل ذلك في ضوء تحديده لإجراءين نقديين محددي المعالم: النقد الواقعي، والنقد اللغوي التحليلي الذي وصلت تجلياته إلى الذروة عند عبد القاهر الجرجاني ومدرسته.

ولا يمكن - بحال من الأحوال - فصل الفكر النقدي لصلاح عن موقفه من التراث بوصفه مثقفًا عربيًا أولاً، ثم بوصفه شاعرًا عربيًا ثانيًا؛ ذلك أن التراث - عنده - هو جذور الفنان الممتدة في الأرض، وكل فنان لا يعرف تراثه يقف معلقًا بين الأرض والسماء. إن للتراث مفهومًا عند من يهتمون بالتراث عمومًا، وله مفهومه عند صلاح عبد الصبور. التراث عند اللغويين والأدباء كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسوّدة. أما الشاعر - مثل صلاح - فالتراث عنده ما يجد فيه غذاءه الروحي، ونبعه الإلهامي، هو ما يتأثر به من النماذج، والشاعر مطالب بالاختيار دائمًا، مطالب بأن يكون له دوحة ينتمي إليها من الآباء والأجداد في أسرة الشعر [١].

وهذا المفهوم يتبعه - بالضرورة - تحديد الموقف الذي اتخذه صلاح من هذا التراث، حيث يرى: "أن التراث لا حياة له بدون عرضه على الحاضر، وليس التراث الذي لا يستطاع عرضه على الحاضر إلا عبئًا على ظهر الأمة التي تحمله، وحين يعرض تراثنا على الحاضر، فإن أول قضية تعرض للفنان الذي يستلهم التراث، هي قضية الشكل أولاً، ثم قضية المحتوى الفكري بعد ذلك" [٢].

---

(١) أقول لكم عن الشعر: ١٥٢.

(٢) أقول لكم عن جيل الرواد: ٢٧٧.

معنى ذلك أن مفهوم التراث عند صلاح ليس إلا موقفًا من هذا التراث، ليس هذا الموقف إيجابيًا دائمًا، بل يتراوح بين الإيجاب والسلب، ومن ثم كان الاختيار هو الضرورة التي حكمت هذا الموقف.

والحق أنه ليس كل شاعر بقادر على أن يكون له موقف من التراث؛ إذ إن البعض يذوب فيه، ويخضع لهيمنته خضوعًا كاملاً، والبعض يتمرد عليه، ويؤمن بالقطيعة معه؛ باعتباره رمزًا للتخلف، وبينهما يأتي الموقف المعتدل الذي يوازن بوعي، ثم يوقع اختياره على ما يرضى عقله وذوقه، ويلائم واقعه.

ويلاحظ صلاح أن التراث الشعري له خصوصيته وسط هذا الركام التراثي الهائل؛ إذ إن سيطرته لا يكاد يفلت منها إلا قلة من الشعراء العظام، بينما الغالبية تكاد تخضع لهذا التراث الشعري خضوعًا شبه مطلق، ويتجلى ذلك من الإجراءات الإبداعية التي يمارسها الشاعر في إطار ما تحفظه ذاكرته من موروثها القديم، فإذا أراد واحد من هؤلاء الشعراء أن يصف: اختار التشبيه الجاهز الذي درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانًا اختار الأوصاف المتواترة التي اختزنها موروثه الشعري؛ ومن ثم تفقد اللغة فرديتها وأصالتها، وتصبح لغة عامة لا يتميز فيها شاعر عن آخر.

ويرى صلاح أنه من السهل في شعرنا العربي – وفي كل شعر – أن نلحظ لونين من الأداء: أولهما: ذلك اللون الذي تتميز فيه التجربة الشخصية، ويكون فيه الشاعر إنسانًا متميزًا ينتج شعرًا متميزًا، ويكون ذلك بعد أن هضم التراث ووعاه، وتغلغل هذا التراثي في نفسه، بحيث أصبح جزءًا من تكوينه، واستطاع بعد ذلك أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، ويضيف إليه جديدًا، ولا يأوى إلى ظله، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة، ويمس إحساسًا عميقًا يسيطر على اللغة والشعر.

أما اللون الثاني فهو ذلك الشعر الذي تتوالد فيه المعاني من معانٍ سبق إليها شعراء آخرون، بل تتوالد فيه الأبيات من أبيات سابقة، فهو لون

من التنويع أو التجويد، حيث يصل الأمر إلى تكرار التشبيهات والاستعارات، ومداخل القول، وذلك هو شعر أولئك الشعراء الذين استعبدهم التراث، واستنزف احتذاء النماذج الناجحة كل جهدهم وملكاتهم الإبداعية. هناك إذا شعراء يمتلكون التراث وشعراء يمتلكهم التراث [1].

ويستحضر صلاح المقولات النقدية التراثية التي حرصت على مطالبة الشعراء باقتداء من سبقهم والسير في ركابهم، ويخص ابن طباطبا العلوي بالذكر؛ لكي يرفض مقولته عن ضرورة احتذاء القدماء في الوصف والمدح والهجاء والتشبيه، ثم يختم مقولته بتوجيه حاسم للشاعر قائلا: "فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى" [2].

ورفض صلاح لمقولة العلوي قائم على أنه تغاضى عن التطور الحضاري في القرن الرابع الهجري، وأن صورة العالم فيه تغيرت، وأن القيم الخلقية قد اكتسبت معاني جديدة.

لقد كان صلاح على حق في استحضار مقولة العلوي ثم رفضها، لكنه – للأمانة – كان مطالبًا باستحضار الآراء التراثية التي نفرت من هذه المتابعة والاحتذاء، وهي كثيرة كثرة لافتة من المبدعين والنقاد على سواء، وليس بعيدًا على الذاكرة مقولة الفرزدق عندما مر على ذي الرمة وهو ينشد بعض أشعاره، فوقف الفرزدق يستمع إليه، فقال له: يا أبا فراس، كيف ترى ما تسمع؟ قال: ما أحسن ما تقول، فقال: فما لي لا أذكر في الفحول؟ قال: قصر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن، وصفتك للأبعار والعطن" [3].

وابن قتيبة صاحب هذه الرواية له رأي لافت في العلاقة بين القديم والجديد يكاد يناقض مقولة ابن طباطبا، فهو لا ينظر "إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا المتأخر منه بعين الاحتقار لتأخره ... ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا دون قوم، بل

---

(١) انظر أقول لكم عن الشعر: ١٩٢، ١٩٣.

(٢) السابق: ١٤٦.

(٣) الشعر والشعراء- ابن قتيبة – عالم الكتب سنة ١٩٨٤: ١٢٦.

جعله مشتركًا مقسومًا بين عباده، وجعل كل قديم منهم حديثًا في عصره" [١].
بل كان الرجل صريحًا في قوله بأنه ليس "للمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام... واستحب أن لا يسلك الأساليب التي لا تصح في الوزن، ولا تحلو في الأسماع" [٢].

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع مقولات النقد العربي القديم التي خالفت مقولة ابن طباطبا في قليل أو كثير، بل إن ابن طباطبا نفسه هو صاحب مقولة (موافقة الحال) في الشعر، فإذا وافقت العبارة الشعرية حالات صاحبها "تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها" [٣].

(٣)

من الواضح أن صلاح كان يميل بمتابعته للتراث إلى منطقة الشعر؛ لأنها القريبة إلى نفسه وروحه، وهذه المتابعة قد ارتكزت على كثير من التأسيسات التي حاصرت الشعرية العربية قديمًا بوصف الشعر (ديوان العرب).

لكن الملاحظ أنه كان يتوقف – غالبًا – أمام التأسيسات المحافظة أو السالبة في هذا التراث، أما التأسيسات الإيجابية، فإنه كان يهملها، أو يمر عليها مرورًا عابرًا، وفي ضوء هذا الموقف استحضر مقولات بعينها ترددت هنا أو هناك في بعض الكتب التراثية مثل القول بأن (الشعر صنعة من لا صنعة له)، وذريعة من القول يستدر بها المعروف، وتقضى بها الحوائج، أو ذلك المفهوم العريق الآخر الذي يزعم أن الشاعر هو من يستطيع أن يمدح ويهجو، وأن الرجل يمدح بأربع خصال، ويهجى بأربع خصال" [٤].

---

(١) السابق: ٢.
(٢) السابق: ١٥.
(٣) عيار الشعر– ابن طباطبا العلوي– تحقيق عباس عبد الستار–دار الكتب العلمية: ٢٢.
(٤) أقول لكم عن جيل الرواد: ١٥٠.

ومن الواضح أن صلاح يشير إلى مقولات قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)، وإن لم يصرح باسمه، وقدامة كان يقوم بمتابعة الشعرية العربية السابقة عليه والمزامنة له، ويرصد أهم ملامحها الشكلية، ومجموع الأغراض التي أبحرت فيها، ثم يستخلص منها المثال الفني الذي يضعه أمام الشعراء، مفيدًا – في الوقت نفسه – بما جاءه من النقد اليوناني القديم، فما قام به قدامة كان مطلوبًا يوافق زمنه، لكن صلاح يتغاضى عن كل هذا الجهد ليقف عند ملاحظة يراها سلبية من وجهة نظره. ولو أنه تابع قدامة متابعة كاملة ومنصفة، لأدرك أنه قدم مقولات نقدية تكاد توغل في واقعنا الحداثي، فهو الذي ربط النص بطرفيه: المبدع والمتلقي برباط وثيق من الرؤية الوجدانية، حيث يقول: "إن المحسن من الشعراء هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد يجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر" [(١)].

وقدامة هذا هو الذي تصدى لمقولة (القدم والحداثة) عندما فصل بين الشاعر والشعر، من حيث إلحاق صفات (الحسن والجودة) و(الطرافة والغرابة) بهما. ذلك أن الحسن والقبح غير مرتبطين بالسبق الزمني، وكذلك الأمر في (الطرافة والغرابة): "وأحسب أنه قد اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما، وإذا تأملوا هذا الأمر نعمًا علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني، واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه، لا الشعر" [(٢)].

وكنت أظن أن صلاح عبد الصبور – بوصفه شاعرًا – سوف يتوجه إلى استخلاص مفهوم الشعر من المقول الشعري للشعراء قبل أن يتوجه إلى مقولات بعض النقاد، وبخاصة النقاد المحافظين الذين شغلتهم اللغوية في مرحلة الاحتجاج أكثر مما شغلتهم الجمالية.

---

(١) نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجي – سنة ١٩٧٩: ١٢٦.

(٢) السابق: ١٤٩، ١٥٠.

لقد خلص صلاح من هذه المتابعة التراثية إلى أن الشعر العربي أصبح شعرًا محفليًا: "ومما لا ريب فيه أن هذا الطابع المحفلي للشعر العربي كان استجابة للحياة القبلية العربية، لكن هذه الاستجابة كانت طويلة المدى، إذ تغيرت الحياة العربية من القبلية العرقية إلى القبلية الدينية حين انقسم العرب إلى شيعة وأمويين وخوارج، وإلى شيعة وعباسيين وفاطميين، ثم ما زال هذا الانقسام القبلي يعنف، ويتخذ أشكالاً متعددة يختلط فيها الدين بالعرق، والشعر من وراء هذا الانقسام يحافظ على شكله المحفلي، وتمتد أصول تقاليده، وتنمو فروعها، ويظل الشاعر مطالبًا بأن يتخذ الموقف الخطابي، والصوت الجهير، وأهم من ذلك أن يتخذ المستوى العام الشائع في تناول الفكرة أو التجربة أو التعبير عنها" [(١)].

ويرى صلاح أن هذه المحفلية قد أساءت للشعر العربي إساءة بالغة؛ حيث تحول إلى أداة لاستجلاب العطاء من الأثرياء، أو زينة للمرء تكون في لسانه، يهون بها العسير. ويخلص من ذلك إلى أن القدماء لم ينتبهوا إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر بوصفه نشاطًا إنسانيًا انفعاليًا يستهدف سعادة الأمة، ولذا فإن أهم الأغراض عند النقاد القدامى هي : المدح والهجاء والرثاء، وقد ارتبطت هذه الأغراض بالحكام والولاة، وبرغم أن الغزل قد خرج من إطار هذه الدائرة الاحتفالية بوصفه أكثر أغراض الشعر إغراقًا في الذاتية، فإنه قد التزم مواصفات وتقاليد في التشبيه والتخييل جمد عندها، كما أن النظرة الحسية للمرأة قد صبغته بطابع الإسفاف وقرب التناول في أكثر الأحيان [(٢)].

والحق أني لم أعرف موقفًا ظالمًا للتراث الشعري أكثر حدة من هذا الموقف، وهذه الدراسة لا تسعى إلى متابعة صلاح في كل ما طرحه من مقولات النقد العربي لكي نرد عليها، فهذا أمر يطول، وصاحب الأمر ليس حاضرًا لكي يدافع عن آرائه، لكن الأمانة تقتضي أن نقف – مؤقتًا – أما هذه

---

(١) أقول لكم عن الشعر: ١٠٧.

(٢) انظر السابق: ٥٣.

الرؤية السالبة لصلاح عبد الصبور بوصفه شاعرًا ينظر للشعر بعين الشاعر وبصريته، قبل أن ينظر إليه بعين النقاد وصرامته، وإذا كان قد آثر النظرة الثانية، فإنه كان جديرًا ألا يقف أمام المناطق السالبة في النقد القديم فحسب، بل كان عليه أن يتابع مقولات النقد جملة، ما كان منها سالبًا، وما كان منها إيجابيًا.

إننا لا يمكن أن نوافق صلاح على أن النقد القديم قد أهمل تحديد وظيفة الشعر، قد نوافقه على أنه لم يحسن تحديد الوظيفة، لكن ذلك شيء والإهمال شيء آخر، وسوف نكتفي هنا بطرح ما قدمه ناقد من نقاد القرن الخامس الهجري هو ابن رشيق الذي رصد الوظيفة الاجتماعية للشعر في إطار أوضاع المجتمع العربي آنذاك، وليس أوضاعه في عالمنا المعاصر، حيث يقول: "إن العرب احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به، أي فطنوا"(١).

وقبل ابن رشيق سبق عبد القاهر الجرجاني إلى تحديد هذه الوظيفة بقوله إن الشعر "كان مجني ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب، وابتغي الشرف، وطلب محاسن القول والفعل- منارا مرفوعا، وعلما منصوبا، وهاديا مرشدا، ومعلما مسددا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد- داعيا ومحرضا، وباعثا ومحضضاً، ومذكرا ومعرفا، وواعظا ومثقفا"(٢) .

(١) العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥: ٥/١ .

(٢) دلائل الإعجاز– عبد القاهر الجرجاني– قراءة شاكر–الخانجي سنة١٩٨٤: ١٥، ١٦

واللافت أن هذه المقولات النظرية عن وظيفة الشعر كانت مقرونة بكثير من الإجراءات العملية التي توثقها، فقد كان معاوية بن أبي سفيان يقول: "يجب على الرجل تأديب ولده بالشعر .... وقال: اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر دأبكم، فلقد رأيتنى ليلة الهرير بصفين وقد أتيت بفرس أغر محجل، بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى ، فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لــــي همتي وأبى بلائي ... وأخــذي الحمد بــالثمن الربيح

وإقحامي على المكروه نفسي ... وضربي هـــامة البطل المشيح

وقــولي كلما جشأت وجــاشت ... :مكــــانك تحمدي أو تستريحي

لأدفع عــــن مــآثر صالحات ... وأحمي بعدُ عــن عرض صحيح"[1]

(٤)

وفي تصورنا أن أهم منطقة تراثية وقف عندها صلاح عبد الصبور، هي منطقة اللغة الشعرية؛ إذ إن الصحيح – في رأينا ورأي الكثيرين – أن النقد العربي القديم كان نقدا لغويا في جملته، سواء ارتكزت اللغوية على المفردات، أم تجاوزتها إلى المركبات، أم ارتفعت باللغوية إلى تشكيل الصورة بمعناها البلاغي، وهو ما صرح به صلاح عندما ذكر قربه من مدرسة التحليل اللغوي التي ينتمي إليها معظم النقاد العرب القدامى، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني .

وهذه الرؤية اللغوية عند نقادنا القدامى، وعند صلاح عبد الصبور كانت – من وجهة نظري – وليدة رؤية الجاحظ في القرن الثاني للهجرة، التي أكدت على أن الشعرية ليست في المعنى، وإنما في كيفية إنتاج هذا المعنى، حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ،

---

(١) العمدة : ١/ ١٠ .

وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1] .

ويعتمد صلاح – ضمنيا – هذه المقولات ليقدم لغويته مسبوقة بتصورات حداثية عن الذات الخارجية والداخلية في الإبداع، وهذه الحداثية مصبوغة بتجليات عرفانية، يقول فيها: "فما يكاد الوارد يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتشخيص الذات المنظور إليها؛ لكي تلقى فيها الذات الناظرة عيونها، وتتخير من عناصرها من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع ... ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام، ولكن بالكلمات، فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام؛ لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة"[2] .

ويتابع صلاح تحديد مفهومه للغوية النصية، وبخاصة النصية الشعرية، فيوضح أن هذه اللغوية لا تتقيد بقيود البلاغيين القدامى الذين رددوا مصطلحات: الفصاحة والجزالة والسلاسة، وربطوها باللغة الشعرية، فهذا الربط خطأ صريح؛ إذ ليس اللفظ فصيحا أو جزلا في ذاته، والألفاظ في القاموس جثث موتى، وليس بينها تفاضل جرسي، ولكن الألفاظ تحيا في البنيان اللغوي، فتستمد معانيها من النظم، فاللغة مجموعة علاقات بين الألفاظ"[3] .

ولسنا في حاجة إلى القول بأن صلاح يكاد يردد مقولات عبد القاهر الجرجاني، بل إنه استخدام مصطلحه الذي أطلقه على نظريته اللغوية (النظم).

ومن الإنصاف القول إن صلاح عندما انحاز للغوية انحاز لها في تطورها الدائم، وحالة تجلياتها الحاضرة، فهو يستهدف عربيتنا اليوم، لا عربية الأمويين والعباسيين، هي عربية الأجيال الجديدة التي تطورت

(١) دلائل الإعجاز: ٢٥٦ .

(٢) أقول لكم عن الشعر: ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

(٣) السابق: ٢٠.

وامتلأت ألفاظها بدلالات جديدة، هي عربية القرن العشرين المتأثرة بالمدنية التي نحياها، والمجتمع الجديد الذي نبنيه، وبالحاجات الملحة التي ينشدها المجتمع.

ذلك أن الممارسة الفنية تختلف عند الناس باختلاف العصور؛ لأن هذه الممارسة تعمل على تطور اللغة، وتخرجها من دلالتها المعجمية المحفوظة إلى دلالات معاصرة، فاللغة كائن حي، والألفاظ تصاب بالرواج حينا، والبوار حينا آخر، فاللغة ملك الأديب، وأداته الفنية، لكن العمل الفني – عموماً – يفرض لغته، كما يفرض أسلوبه، حتى لو أدى ذلك إلى التحرك باللغة من الفصيحة إلى العامية[1] .

وعندما يوافق صلاح على استخدام العامية يتحفظ أمام هذه الموافقة، فهو لا يوافق على هذا الاستخدام لمجرد أنه استخدام ألفاظ عامية وكفى، بل إن هذا الاستخدام محكوم بأن اللفظ هو الأنسب للسياق، وأن غيره لا يمكن أن يحل محله، ويستشهد على ذلك باستخدام المازني لبعض المفردات العامية، وكيف أنها كانت الممكن اللغوي الوحيد الذي يمكن أن تعبر عن معانيه التي خطرت بباله[2] .

وصلاح كان صريحا في موقفه من العامية خارج هذه الحدود التي حددها، إذ يرى أن الدعوة إلى اللهجات العامية المحلية دعوة ناقصة خائبة القصد، مجافية للتطور التاريخي والتعبيري للأمة... ومصير هذه اللهجات المحلية هو الانقراض؛ إن اللغة الجيدة تطردها من الأسواق الأدبية"[3] .

والطريف أن موافقة صلاح المتحفظة على توظيف العامية في الأدب، تكاد تكون استعادة لموقف تراثي مغرق في تراثيته، طرحه الناقد القديم (الجاحظ)، فهو يوافق على استخدام الكلام الوحشي إذا كان موافقاً لطبيعة التوحش في المتلقي، وبالمثل يوافق على استخدام العامي إذا كان

---

(١) أقول لكم عن جيل الرواد: ٤١.

(٢) السابق : ٣٢٩ .

(٣) أصوات العصر – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة ١٩٨٥: ١٥٨، ١٥٩ .

المجال مجال تعامل مع السوقة، وكما يكون هناك احتياج للجزل في بعض المواضع، كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ في بعض المواضع أيضاً، وربما كان ذلك أمتع من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ [1] .

لقد حاول صلاح أن يأخذ بيد اللغوية ليصعد بها إلى آفاق البلاغية عندما تندفع المفردات للدخول في أبنية التشبيه والمجاز عموما، وقدم ملاحظة قاسية عن الجهد البلاغي في هذا السياق، ذلك أن اللغة قد درجت على تعقيل المجاز، وهذا الخطأ الفادح قد ساعد على تجميد الشعر العربي، إذ إن المجاز – في الأصل – نوع من التخييل المنطلق، يتوخى علاقة غير مدركة إدراكا عقليا تاما بين اللفظ ومجازه، وقد أبدى أسفه؛ لأن البلاغيين العرب حين درسوا التشبيه والاستعارة بحثوا في أدوات التشبيه والمشبه به ووجه الشبه، ولم يبحثوا في دلالة التشبيه الذاتية، ولا في جمال التشبيه الفني، فليس التشبيه محاولة للتقريب أو التوضيح، وليس ضرباً من الرسم البياني أو التلخيص أو وسائل الإيضاح، لكنه يخضع – في الواقع – للتداعي الحر في فرديته وجموحه، ويستمد أثره على النفس لا من دقته أو وضوحه، بل من عمقه وذاته.

ويرى صلاح أن هذا الفهم المتجني ألزم المجاز قالباً لا يعدوه، فأصبح التشبيه نوعا من المأثورات يلجأ إليها كل أديب، فالشجاع أسد، والكريم غيث، والجميل بدر، وأصبح كل ما عدا ذلك وأشباهه مبالغة ممقوتة، وخروجا على السنن المألوف[2] .

وهذه الملاحظة لصلاح عبد الصبور فيها ما نرضاه ونوافق عليه، وفيها ما نتحفظ عليه، فهو محق في أن كل المجاز نوع من التخييل المنطلق للوصول إلى علاقات غير مدركة إدراكا عقليا، وهو محق في قوله إن

---

(١) البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة١٩٤٧: ١/ ١٤٥ .

(٢) انظر : أقول لكم عن الشعر : ٥٣ .

التشبيه يخضع للتداعي الحر في فرديته وجموحه، ويستمد أثره في النفس من عمقه وذاته .

أما ما نتحفظ عليه فهو القول بأن البلاغيين ألزموا المجاز قالبا لا يعدوه، وأن التشبيه كان نوعا من المأثورات التي يلجأ إليها كل أديب، فالشجاع أسد ...الخ . وتحفظنا قائم على أن صلاح – كما فيما سبق – كان يؤثر التوقف أمام المناطق السالبة في التراث، حيث وقف أمام المناطق السالبة في فهم الشعر وتحديد وظيفته، وهنا يقف عند المناطق السالبة في الوعي البلاغي القديم . فلا شك أن هناك مقولات بلاغية ضيقت على المجاز منافذ الجمالية، وأدخلته قائمة من القوالب المحفوظة، وهناك مقولات بلاغية نظرت للتشبيه على النحو الذي أوضحه صلاح عبد الصبور، لكن هذا وذلك لم يكن هو السائد في الدرس البلاغي، وللأسف فإن ما قاله شاعرنا الكبير قد سبقه إليه بعض شيوخنا في البلاغة من المعاصرين، وأظن أن مثل هذا كان نوعا من الظلم لبلاغتنا التراثية، ولا أصل إلى القول إنها اعتمدت على قراءة مشوهة للتراث البلاغي . ولو رحنا نقدم تصورا كاملا للتراث البلاغي لطال بنا الأمر؛ وخرج عن الحدود المفترضة لهذه الدراسة عن الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور؛ ومن ثم فإني أقدم رؤيتي وأتحمل تبعتها وأقول: إن الجهد البلاغي القديم يكاد يقارب آفاق الحداثة فيما طرحته في إطار (البلاغة الجديدة)، بل إنه كثيرا ما تجاوزها بوعيه الملازم للنصية، والمنسحب من هوامش النص ، وهوامش صاحبه .

ولأن التشبيه قد حاز نصيب الأسد من نقد صلاح عبد الصبور، فسوف نقدم مقولة بلاغية لعبد القاهر الجرجاني تزيل كثيرا من هذا الوعي المغلوط للتشبيه حيث يقول عنه:

"إنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباعدين؛ حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع بين المشئم والمعرق، وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام

عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، ويجعل الشيء حلوا مرا، وصابا عسلا، وقبيحاً حسناً.... ويجعل الشيء أسود أبيض في حال... ويجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضده... ويجعل الشيء قريباً بعيداً معاً... وحاضراً غائباً... ومشرقاً ومغرباً..وسائراً مقيماً"[١].

أما ما قاله صلاح عن أن البلاغيين لم يبحثوا في دلالة التشبيه، فهو إسقاط لجهد بلاغي فذ في ربط التشبيه بناتجه، فالسكاكي شرط في التشبيه حتمية وجود علاقة تخالف وعلاقة توافق بين طرفيه، وارتفاع الأمر يدخل البنية في إطار (التشابه) لا التشبيه، حيث تتوفر كل الأركان التشبيهية، لكن الناتج التشبيهي يمتنع[٢] .

(٥)

والملاحظ أن صلاح عبد الصبور قد وسع دائرة التراث لتستوعب مفهوم الشعرية عند المتصوفة، واستحضار تجلياتها على المستوى النظري الذي رأينا تجلياته في إبداعه الشعري عموما،والشعر المسرحي على وجه الخصوص.

منذ البدء وهو يعي "أن فن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسيقية"[٣] .

ومن ثم فإن الشاعر العظيم عنده هو مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان؛ لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، وليست نظرته وليدة المنطق أو العلم، لكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب، بل هي الخيال الخصب[٤] .

وهذا الموقف الجمالي من الشعر كان مدخل صلاح إلى التجربة الصوفية، التي كانت – من وجهة نظره – شبيهة بالتجربة الفنية. وكتابة

---

(١) أسرار البلاغة– عبد القاهر الجرجاني– قراءة شاكر – دار المدني بجدة سنة ١٩٩١: ١٣٢، ١٣٣ .

(٢) انظر مفتاح العلوم – السكاكي – دار الكتب العلمية: ١٤٧ .

(٣) أقول لكم عن الشعر : ١٨٨ .

(٤) السابق: ١٩٠ .

القصيدة هي نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشاعر أو لا يثاب – كما يقول المتصوفة – لأن الإنسان عندهم يمضي في طريق التصوف، يجتهد ويتعبد، لكنه قد لا يهبط عليه شيء، أو لا يفتح الله عليه بشيء.

وكذلك الأمر في تقارب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في سعي كل منهما للإمساك بالحقيقة، والوصول إلى جوهر الأشياء، ولكي يتحقق الوصول فإن الخلق الشعري يمر بمراحل ثلاث:

المرحلة الأولى: القصيدة بوصفها واردًا، ومصطلح (الوارد) يتداخل – عند الصوفيين– مع (الخاطرة والباده والعارض والوهم)، والباده مقدمة تفتح الطريق للوارد، وشرط الوارد أن يستغرق القلب، وأن يكون له فعل.

المرحلة الثانية: القصيدة بوصفها فعلاً يلي الوارد وينبع منه.

المرحلة الثالثة: مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية قبل ورود الوارد عليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، حيث تتمكن الذات – بوعيها الكامل – من عمليات الإثبات والمحو، والتقديم والتأخير، والتغيير والتبديل؛ حتى يكتمل للقصيدة شكلها الفني النهائي(١).

ومن الواضح أن صلاح قد عايش هذه المعاناة الإبداعية – على نحو من الأنحاء – وبخاصة في مراحله المتأخرة نسبياً؛ ومن ثم أتاحت له هذه المعايشة أن يقدم إضافته الخاصة إلى مسيرة الشعرية العربية، وقد حدثنا صراحة عن هذه الإضافة قائلاً: " أعتقد أنني أضفت في مراحل مختلفة بضعة أشياء:

أولها: هو اصطناع لهجة الحديث الشخصي الحميم في القصيدة الشعرية؛ على نحو أفقد القصيدة العربية كثيراً من خطابيتها الزائفة.

ثانيها: إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفني؛ بحيث يخرج قارئي بأن لي وجهة نظر في الحياة والكون.

ثالثها: إضافتي في المسرح الشعري، ولعل هذا هو أهمها جميعاً "(٢).

---

(١) السابق: ٣٥٧–٣٦٨.

(٢) السابق: ٤٣٦.

ولا شك أن مقاربة صلاح للتجربة الصوفية كان لها مؤشرات مبكرة في مسيرته الشعرية، وفي وعيه بجوهرها، ومن ثم كان يربط ربطاً حميماً بين تجربة الشعر وتجربة الحب، فكل جميلة لها مذاقها الخاص، وكل قصيدة هي غرام جديد، هذا هو الوعي الذي سيطر عليه، وقد رصده بعد مرور عشرين عاماً على بداياته الشعرية، "هذا إحساسي حين أقدم على الكتابة، فأنا رغم عشرتي الممتدة للشعر قارئاً وكاتباً زهاء عشرين عاماً، ما زلت أواجه الإبداع بذات القلق والتلمس، فإذا جادت عليَّ الآلهة بالمطلع سعيت حتى استمطرت الأبيات التالية له، ثم أجدني أنفصل شيئاً فشيئاً عن عالم الأشياء من حولي؛ لأدخل عالم تصوراتي وأنغامي، وحين تنتهي القصيدة أبدأ في اكتشافها من جديد، وقد أعيد أنقح، وقد أطوي الصفحات أو أمزقها؛ ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمناً عن أفقي"[1].

(٦)

إن متابعة الفكر النقدي عند صلاح وجذوره التراثية يقتضي التوقف أمام منطقة من أهم مناطق الشعرية، هي منطقة (موسيقي الشعر)، فقد لاحظ أن الشعر العربي قد تجمد من حيث (البناء الشكلي) بوصفه (ذخيرة قومية)، والذخيرة لا تمس كالكنز المرصود الذي لا يجوز الإنفاق منه، لقد تجمد هذا البناء الشكلي عند الحدود التي رسمها الخليل بن أحمد في عروضه. وبرغم هذا التجمد فقد كانت هناك محاولات لتجاوزه، والتوسع في الأبنية الشكلية، لكن هذه المحاولات لم تستطع أن تستقر في التراث الشعري العربي إلا على استحياء؛ لأن الرفض كان أسرع من القبول في مواجهتها.

ويستعيد صلاح مجموعة الإجراءات الشكلية المحفوظة من اعتماد وحدة الوزن والقافية، وأن القصيدة لا تقل أبياتها عن أربعة عشر بيتاً، وأن تكون على بحر غير بحر الرجز؛ لما في هذا البحر من سعة تسمح بالترخص في الزحافات والعلل.

---

(١) السابق: ٢٨٤.

ثم يحصر التوسعات الشكلية في (الموشحات) بالدرجة الأولي، ثم المزدوجات والمسمطات وغيرها من الأبنية الشكلية، لكن الموشحات – على وجه الخصوص – كانت أصدق دليل – من وجهة نظره – على أن الشكل يتغير تغيراً حتمياً إذا اختلفت الغاية من الفن، وقد انتشرت الموشحات في المغرب العربي، وانتقلت إلى المشرق، وفتن بها الأدباء والكتاب، وبرغم هذه المكانة التي احتلتها الموشحات في تاريخ الإبداع الشعري، فإنها لا تكاد تستقر في التراث، ولم تلقح الشعر العربي بتجربة جديدة، بل يبدو أنها مع الشعر كانا وكأنهما فنانِ كل يسير في سبيله.[١]

وقد سيطر هذا الجمود الشكلي على الصراع الدائر بين القديم والجديد؛ حتى استحال هذا الصراع إلى نوع من السذاجة التي قادته إلى طرح سؤال محدد يتجدد في مواجهة كل نص شعري هو: هل هذا الشعر موزون أو غير موزون ؟ وهل هو خاضع لقواعد الوزن كما قننها الخليل بن أحمد، أم أنه خرج عليها ؟[٢]

ويؤكد صلاح على أن العقاد قد قاد مهمة الهجوم على الشعر الجديد، وعلى نظام التفعيلة حتى أسماه (الشعر السايب)؛ لأن أصحابه على عداء للوزن والقافية، وقد تصدى لمواجهة العقاد كثير من المبدعين، وتصدى له صلاح عبد الصبور في مقال له شهرة واسعة عنوانه (موزون... والله العظيم) نشره في جريدة الأخبار سنة ١٩٦١، حيث أوضح فيه أن تجديد التفعيليين ليس مبتوراً عن التراث في الشعر العربي. ففي باب المجزوءات – في العروض – مدخل واضح لهذه الخطوة التجديدية، ثم أتبع ذلك بذكر قصيدة تفعيلية للعقاد، أي أن العقاد يرفض شيئاً ثم يمارسه إبداعياً، فكيف – بعد ذلك – يهاجم أصحاب التفعيلة ؟[٣]

(١) انظر السابق: ١٤٦-١٤٨.

(٢) السابق: ٣٤١.

(٣) انظر. أقول لكم عن الرواد: ١٠٥-١٠٦.

والحق أن العقاد لم يترك صلاح بعد هذا القَسم، وإنما تابعه – في يومياته – بكم وافر من سخريته الموجعة، قائلاً له: "حسناً صنع القَسم؛ لأنه كلام لا بيّنة فيه لقائله غير اليمين"؛ فهو مجرد "شقاوة يا سى عبده"[1].

لقد طالت المعركة بين المحافظين والمجددين، وكان صلاح أكبر الفرسان المدافعين عن الجديد على المستوى النظري، وعلى مستوى الإبداع الشعري، وقد انتهى من مجمل محاوراته مع المحافظين إلى أن حصر اتهاماتهم في دائرة (الشكل)، والشكل – من وجهة نظره – ليس مقياساً للحداثة أو القدم، فهي أبعد من ذلك وأوسع.

لقد كان صلاح متحمساً للدفاع عن حق المبدعين في أن تكون لهم بصمتهم الإبداعية الخاصة، وليس من حق أحد – مهما كانت مكانته الثقافية – أن يصادر عليهم هذا الحق ، ثم مقولته الصريحة: "إن أهم ما يلزمنا الآن هو الحرية المطلقة في التجريب، والمغامرة الجريئة وراء التعبير الكاشف عن نفس الإنسان، ولا شك أن التجربة وحدها هي التي تستطيع أن تدفع الشعر العربي إلى سمته العالي، وتطلعنا على ألوان باهرة من التعبير في أشكال جديدة لم تخطر على بال الأقدمين، وتقرّب بين الشعر وبين القارئ العربي بعد أن يرسخ مصطلح جديد صنعته التجربة، وزكاه الزمن"[2].

وهذه الصراحة في المواجهة نفهمها تماماً، ونعتز بها وندافع عنها، لكن لا نستطيع أن نفهم – بعدها – موقفه الرافض من (قصيدة النثر) التي تحملت عبئها وحملتها مجلة (شعر)، حيث يرى صلاح أن الاسم ترجمة حرفية لمصطلح فرنسي له نماذجه المعروفة في أعمال بودلير ورامبو وغيرهما، فهي نوع من الكتابة لا يعطي أي عناية للعروض إطلاقاً، وكل جهدها محاولة (تحميل النثر شحنة الشعر): "وليس هناك – في ظني – اتجاه جدير بالتقدير تتمثل فيه قصيدة النثر، فما هي إلا لون من العجز المطلق في معظم الأحيان،أما نماذجه القليلة الناجحة فمن الأجدر أن تكتب كما يكتب الشعر"[3].

---

(١) يوميات. عباس محمود العقاد. دار المعارف بمصر:٣٤٧-٣٤٨.

(٢) أقول لكم عن الرواد:١٥٠.

(٣) أقول لكم عن الشعر: ٣٢٣.

وهذا الموقف المتناقض عند صلاح - من وجهة نظري - يمثل إشكالية مزمنة في تاريخ الشعرية العربية، إذ اللافت في مسيرة هذه الشعرية أن كل جيل يكاد يرفض الجيل الذي يليه؛ ظناً منه: "أنه وصل بالإبداع إلى آخر منجزاته المتاحة، وكأن المغامرة والتجديد وقف عليه، والتجريب حق له وحده. حدث هذا عندما رفض الكلاسيكيون جموح الرومانسيين، ثم جاء دور الرومانسيين ليرفضوا شعر التفعيلة، وهو ما يقوم به شعراء التفعيلة من رفض لقصيدة النثر. وفي توجه مضاد يأتي الجيل اللاحق مدافعاً عن حقه في الحياة بنفي الجيل السابق أو - على الأقل - يعتبره مرحلة منتهية"[1] وغير قابل للاستمرار،أي أن نفي الآخر كان سمة لافتة في مسيرة الشعرية العربية.

وإذا قال صلاح - في ردوده على العقاد - لو أن المتنبي بعث من مرقده، ورأى ما فعله الأستاذ العقاد بالعروض، بل بالشعر كله، لكانت لهجته أكثر حدة في الحديث عن الشعر (السايب)، فنحن نقول: لو أن المتنبي بعث من مرقده ورأى ما صنعه صلاح عبد الصبور ورفاقه بالعروض، لاستلقى على قفاه من الضحك، فماذا يكون الأمر منه لو أنه قرأ (قصيدة النثر)؟

(٧)

لقد طال وقوفنا عند التأسيسات النظرية التي طرحها صلاح عبد الصبور، وبرغم طول هذا الوقوف فإنه لا يمكن أن يدعي لنفسه استيعاب الفكر النقدي عنده، وبخاصة فكره الذي استقاه من الوافد الغربي، من حيث كان هذا الفكر ذا أثر بالغ في مجموع الإجراءات التنظيرية، ومجموع الإجراءات الإبداعية التي مارسها شعرياً، ولا شك أن (إليوت) كان أكثر الوافدين تأثيراً في صلاح، بوصفه شاعراً أولاً، ثم بوصفه ناقداً ثانياً. وأظن هذا التأثير يحتاج إلى دراسة مستقلة.

وفي هذا المحور تحاول الدراسة تجاوز التأسيسات النظرية لمتابعة الإجراءات التطبيقية التي مارسها صلاح على الشعر العربي قديمه وحديثه.

---

(١) النص المشكل: د.محمد عبد المطلب. الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩: ٤٣ ، ٤٤.

وأعتقد أنها سوف تكون متابعة عسيرة؛ لأنه لم يلتزم فيها منهجاً محدداً، فهو يأخذ من كل مذهب نقدي ما يوافق توجهاته، وهو يؤمن بأن المذاهب النقدية تفوق الحصر، بل هو يرجح أن هناك مذاهب نقدية بعدد النقاد الذين عاشوا على ظهر الدنيا(١).

ومع تحفظنا على هذه المقولة التي تكاد تحيل كل القراء إلى نقاد، فإنها مؤشر واضح على أنه لم يلتزم مذهباً نقدياً بعينه برغم ما سبق أن ذكره عن انحيازه لمدرسة التحليل اللغوي، وقد قاده هذا الانحياز إلى القول باستقلال النص عما عداه، حتى عن مبدعه ذاته، إذ إن القصيدة عنده لها: "وجود مستقل عن صاحبها، إن لها حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً، فلابد أن يَنْبُت لها أذرع وأقدام، وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فحسب متجنين على الصدق الواقعي"(٢) .

لقد حمل صلاح هذه الشحنة عن الفكر النقدي ورحل بها إلى زمن الشعرية العربية في بكورتها، وراح يتأمل هذه الشعرية في مراحلها المختلفة، وقد حظيت معظم المراحل بملاحظاته النقدية التي غلب عليها الانطباعية من ناحية، وإصدار أحكام القيمة من ناحية أخرى، وهذان الأمران يكادان يتنافيان مع مدرسة التحليل اللغوي التي أبدى انحيازه لها، فهذه المدرسة معنية بالتحليل الصياغي، وكشف النظام التعبيري الذي قاد النص إلى إنتاج معناه، ثم تترك للمتلقي – عموماً – مهمة إصدار الحكم، فإذا التزمت مذاهب نقدية معينة بأهمية إصدار حكم القيمة في كل متابعاتها النقدية، فإن مدرسة التحليل اللغوي تبتعد عن هذه الدوائر، ولا تتعامل معها إلا في حدود ضيقة جداً.

وقد وقف صلاح عبد الصبور طويلاً أمام الشعر الجاهلي، بوصفه مرحلة البكارة الإبداعية، وقد حظي منه هذا الشعر بحكم نقدي عام، إذ رأى أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وإحساسه بالطبيعة، وخلطه بين

(١) انظر: أصوات العصر – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة ١٩٨٥: ٢١.

(٢) حياتي في الشعر – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥: ٦٢، ٦٣.

الحواس، واستجلاب الصورة من دائرتها، وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة، وفي بعده عن التجريد.

وهذه العمومية قد استحالت إلى نوع من الخصوصية في انفتاحه على بعض الشعراء وتحفظه على البعض الآخر، فهو يحب الأعشى ولمرأ القيس وطرفة بن العبد والصعاليك، لكنه راغب عن زهير بن أبي سلمي، ومحايد في مواجهة النابغة.

والحق أن هذا التعميم النقدي كان يلاحق به صلاح معظم المراحل الشعرية، دون أن ينفي ذلك تحركه إلى محاور دلالية معينة ليتابع شعراءها وطبيعة المعنى عندهم، فقد لاحظ أن الشعر العربي القديم قد أوغل في ثلاثة أبواب حظيت بمساحة إبداعية لم تحظ بها أبواب أخرى هي: ذم الدنيا، والشذوذ الجنسي، والخمر. وقد اقتضاه ذلك أن يتعامل تحليلياً – مع مجموعة من الشعراء الذين أوغلوا بإبداعهم في هذه الأبواب الثلاثة أمثال: المعري وأبي نواس وأبي العتاهية وابن الرومي، وقبلهم: عنترة وطرفة بن العبد والأعشى.

وترك صلاح الأبواب الثلاثة السابقة ليطرق باباً هو باب (التفلسف)، فاستعاد أسماء بعض الشعراء الذين سبق ذكرهم في الأبواب، ثم أضاف إليهم: الأفوه الأودي وامرأ القيس ومتمم بن نويرة وعدي بن زيد وأبا العتاهية وأبا تمام والبحترى والمتنبى.

ثم عرج على مجموعة من الشعراء الذين حاوروا الطبيعة، وأضاف إلى من سبق المخبل السعدي وذا الرمة وأبا بكر الصنوبرى، ثم ألحق بهذه المجموعة مجموعة أخرى وجهت محاوراتها إلى الكائنات الحيوانية كالذئب والناقة والحمامة، حيث استحضر المرقش الأكبر والفرزدق ومجنون ليلى وحميد بن ثور وأبا فراس الحمدانى والمثقب العبدى والمنخل اليشكرى.

وقد وقف صلاح وقفة تأملية خاصة أمام (شعر الحب)، فأضاف إلى من سبق: جميل وابن الدمينة وأبا صخر الهذلى وعروة بن حزام وعمر بن أبي ربيعة والعباس بن الأحنف.

ويتصل شعر الحب بالتكوين الأنثوي في مثاله الجمالي الأعلى الذي تابعه في مجموعة من الشعراء الذين سبق أن تحدث عنهم، ثم أضاف إليهم: عبيد بن الأبرص والشنفرى وذا الرمة ومالك بن أسماء وعلي بن جبلة.(١)

وما أطلنا في ذكر هذه الأسماء الشعرية إلا لنوضح كيف أن صلاح عبد الصبور كاد – بمتابعته – يستغرق الشعر العربي القديم في جاهليته وفي إسلامه، وقد جمع هذا الاستغراق بين الإجراءات التحليلية الكاشفة عن خطوط المعنى من ناحية، والإجراءات التحليلية لبعض الأبنية الصياغية من ناحية أخرى.

والذي نحب أن نقف عنده في كل ذلك، أن صلاح كان في كثير من تحليلاته يلحقها بإصدار أحكام القيمة، لكنه في إصدار هذه الأحكام كان ينحاز إلى ذوقه الخاص، وأظن أن هذا الانحياز قد هدد – كثيراً – تجربته النقدية، صحيح أن الناقد مهما أوغل في الموضوعية لا يمكن أن يبرأ من ذوقه الخاص، لكنه مطالب بمحاصرة هذا الذوق الفردي ليكون على الأقل قريباً من الموضوعية في مواجهة الإبداع أياً كان، وبخاصة إذا كان ممارس النقد شاعراً في قدر صلاح عبد الصبور ومكانته الريادية.

وسوف نلاحظ خطر الانسياق وراء الذوق الشخصي في حكمه المطلق على أبي العلاء المعري بأنه (سيد شعراء العربية غير منازع)(٢)، ونحن لا ننكر عظمة أبي العلاء في تاريخ الشعرية العربية، بل ربما في تاريخ الثقافة العربية، لكن اللافت أن هذا الانحياز لأبي العلاء قد حمل صلاح على الآخرين، وهؤلاء الآخرون قد وثّقوا مكانتهم الشعرية بإبداعهم الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فكلما أظهر انحيازه لأبي العلاء استدعى معه المتنبي على الفور ليكون هو الطرف المرفوض، ففي حواره مع واحد من أصدقائه الذين يؤثرون شعرية المتنبي على فكرية أبي العلاء يقول له: "أما أنا فقد فصلت في هذه القضية من قبل، واسترحت إلى صحبة أبي العلاء من

---

(١) انظر أقول لكم عن الشعر: ١٩٧ – ٢٨٣ .

(٢) السابق: ٣٦٩ .

أمد... أما المتنبي فأنا لا أحب العواصف سواء في الطبيعة أو في الرجال"[1].

وقد نتقبل هذا الموقف منه مع التحفظ، لكن الذي لا نقبله تفريغ المتنبي من الشعرية في قسوة بالغة، فقد عرض صلاح لقول المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

ثم أبدى إعجابه بهما، لكنه ألحق إعجابه بقوله: "وأعود من هذا الإعجاب صفر اليدين؛ لأني لم أستفد خبرة إنسانية، ولم أعرف رجلاً جديداً من خلال هذا الشعر، كما أني لم أعرف من خلاله الشاعر نفسه"[2].

وهذه القسوة في إصدار أحكام القيمة يسلطها صلاح على واحد من فحول الشعر العربي هو البحتري، حيث يقول: "حين أفتح ديواناً لأحد أعلامه (الشعر العربي) مثل ديوان البحتري، فلا أكاد أجد فيه – بمشقة بالغة – إلا عشرات الأبيات التي أستطيع أن أقول مطمئناً إنها تنتسب إلى الشعر"[3].

وليس من همنا هنا مناقشة شاعرنا الكبير – رحمه الله – في مثل هذه المقولات والأحكام التي أخرجته من المتنبي (صفر اليدين)، وأخرجته من ديوان البحتري دون أن يجد فيه شعراً، وكل ما يسمح السياق بذكره: أن صلاح عبد الصبور عندما أصدر هذه الأحكام أغفل معظم التأسيسات النظرية التي ارتضاها، وبخاصة ما ذكره عن أن الشعر يكتب بالكلمات، وأن النص له وجود مستقل عن صاحبه، وأن الشعرية الحقة ليست في المعنى وإنما في كيفية إنتاج المعنى، فهذا الموقف الأخير – من صلاح – خالف عقيدته الشعرية في قليل أو كثير، وربما كانت هذه المخالفة وراء "تقززه من

---

(١) أصوات العصر: ١٢.

(٢) أقول لكم عن الشعر: ٥٤.

(٣) حياتي في الشعر: ١٥١.

مجموعة النقائض بأكملها، وهي المجموعة التي تزعمها ثلاثة من الفرسان هم : جرير والفرزدق والأخطل"[1].

كما أن هذه المخالفة وراء تعميمه للأحكام النقدية في مثل قوله: " إن أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي من قلبي يتقاسمه: أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم"[2].

(٨)

لقد استمرت قسوة صلاح عبد الصبور على الموروث الشعري مصاحبة له حتى عند اقترابه من المرحلة المعاصرة، حتى إنه حاصر هذا الموروث في إطار غرضين اثنين: المدح والهجاء، ثم ربطهما بالمتلقي وحده مستشهداً بالمقولة البلاغية: (إن خير الكلام ما وافق مقتضى الحال)، والمقصود بها حال السامع لا حال المتكلم، أي أن الشاعر مطالب بأن يرضي سامعه لا أن يرضي نفسه.[3]

وواضح أنه حرف المقولة البلاغية بعض التحريف لتتلاءم مع مستهدفاته النقدية؛ إذ إن صحة المقولة: (بلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال)، وفرق كبير بين (خير الكلام) و(بلاغة الكلام)؛ لأن اعتماد (الخيرية) يكاد يخرج معظم الشعر العربي من دائرة الإبداع؛ لأنه لا (خير) في شعر الخمر، وشعر الشذوذ، وشعر الهجاء، وشعر المجون، وربما لهذا أطلق الأصمعي مقولته القديمة: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان"[4].

ثم إن مصطلح البلاغة ذاته يستحضر المتكلم أولاً؛ ومن ثم قال البلاغيون إن البلاغة صفة للمتكلم وصفة للكلام، وربما لهذا أهمل صلاح كثيراً من المقولات التراثية التي وسعت من دائرة (الحال) لتشمل المتكلم والمتلقي معاً، مثل مقولة الخليل بن أحمد: إن البلاغة إبلاغ المتكلم حاجته

---

(١) السابق: ١٥٢ .

(٢) السابق : ١٥٤ .

(٣) أقول لكم عن الشعر : ٤٠٦ .

(٤) الموشح – المرزباني – المطبعة السلفية سنة ١٣٤٣ هـ : ٥٦ .

بحسن إفهام السامع، ومقولته أيضاً: البلاغة: ما قرب طرفاه وبعد منتهاه. وقيل عنها: إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، ثم يأتي الجاحظ ليؤكد اتساع مفهوم الحال ليشمل طرفي الاتصال معاً، فيقول: "الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تُجاوز الآذان"[(1)].

وقبل هؤلاء جميعاً قدم الحسين بن علي مقولة الحال بوصفها حال المتكلم وحده قائلاً: "لو كان الناس يعرفون جملة الحال في فضل الاستبانة، وجملة الحال في صواب التبيين- لأعربوا عن كل ما تخلج في صدورهم، ولوجدوا من برد اليقين ما يغنيهم عن المنازعة إلى حال سوى حالهم"[(2)].

اللافت أن صلاح جعل مقولته مقدمة للدخول إلى منطقة الشعر الحديث، حيث لاحق مجموعة كبيرة من الشعراء: البارودي وأحمد شوقي وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وجبران والمازني والعقاد وعلي محمود طه وصالح جودت، ثم لاحق الحداثة فتابع السياب وكاظم جهاد ونزار قباني ومحيي الدين فارس وفدوى طوقان وأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي ومجاهد عبد المنعم ومحمود درويش وعفيفي مطر ومحمد أبو سنة ونصار عبد الله ومصطفي بهجت بدوي ثم عبد الرحمن الأبنودي.

ولا يمكن الادعاء بأن ملاحقة هؤلاء الشعراء كانت ملاحقة نقدية كاملة أو حتى منقوصة، وإنما هي خطرات سريعة، وملاحظات عابرة، وقليلاً ما كان صلاح يتوقف توقفاً طويلاً أمام شاعر أو نص شعري.

وفي مقدمة من تناولهم رائد الإحيائيين محمود سامي البارودي الذي جاء شعره مزيجاً من الأصالة والمعاصرة، مع ميل واضح للأصالة، حيث كانت قصائده – في جملتها – محاكاة واضحة للنموذج العربي القديم، وتتمثل إضافته الحقيقية في أنه "حاول أن يعبر من خلال هذا النمط الإبداعي عن

(1) البيان والتبيين : ٤/٢٩ .

(2) السابق : ١/٨٤ .

بعض أحاسيسه وانفعالاته الخاصة، كما أنه استطاع – خلال ولعه بالنموذج القديم – أن يصل إلى آفاق بلاغية ولغوية عالية".

ويرى صلاح أن خليل مطران كان قريباً في مسلكه الإبداعي من البارودي، لكن الغلبة كانت للوافد الأوربي الذي زاحم تراثيته إلى حد كبير. أما أحمد شوقي فكان مقلداً خالص التقليد؛ لأن الحياة المصرية لم تكن مهيأة بعدُ لاستقبال أشكال التجديد، ولا شك أعظم خطوة تجديدية لشوقي هي (المسرح الشعري)، بالإضافة إلى بعض القصائد المتميزة الجميلة، ويبدو أن إضافة شوقي لم ترض بعض الشباب المعاصرين له، وفي مقدمتهم: العقاد والمازني وشكري. حيث أطلق العقاد أهم مقولاته: (الشاعر الذي لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف).

ولم يأخذ حافظ إبراهيم من صلاح إلا أسطراً قليلة قال فيها عنه: إنه كان معاصراً لشوقي ومنازعاً له في السبق والتجديد، لكن ملكته الشعرية لا ترتفع به إلى آفاق شوقي، لكن ما يميزه أنه كان أقرب إلى الشعب، وأكثر إحساساً بنبضه ووجدانه .

ويخلص صلاح من كل ذلك إلى أن ثلاثينيات القرن العشرين شهدت ثلاثة روافد: شوقي ومدرسته، ثم العقاد ومدرسته، ثم شعر المهجريين، ثم حضر رافد إضافي متمثلاً في جماعة أبوللو[١].

(٩)

الواضح أن الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور قد استحال إلى نوع من التأمل في جدلية العلاقة بين القديم والجديد، وقد اتسع هذا التأمل ليستوعب تحولات الشعرية العربية في بدايات التحديث؛ تمهيداً لممارسة بعض الإجراءات التطبيقية التي طالت معظم شعراء البدايات، ثم تجاوزتها إلى مرحلة الحداثة الشعرية، ومع هذا التجاوز انحسرت الرؤية الكلية إلى مجموعة من المتابعات الفردية والجزئية التي تلائم الطبيعة الصحفية، أي أنها خطرات نقدية صحفية – أكثر منها إجراء نقدياً منهجياً، وهي خطرات

---

(١) انظر أقول لكم عن الشعر : ٤٠٦ – ٤١٢ .

مغلقة بقدر كبير من الانطباعية؛ لأنها تستحضر طبيعة القارئ العام للصحيفة، لا طبيعة القارئ الخاص للإبداع ونقده.

فعندما يتناول ديوان صالح جودت (ليالي الهرم) يرى أن فيه: "رقة محببة للنفس، وصفاء عاطفيًا رائقًا، وإشراقًا أخاذًا. وغنائية الديوان وموسيقيته هي أوضح سماته الشكلية، كما أن التغني بالمرأة هي السمة الموضوعية الأولي"(١).

ويستحوذ علي محمود طه على إعجاب صلاح، فيمتد الحديث عنه، لكنه يظل في إطار التوجهات السابقة، فلا يمكن أن نتذكر غرضاً من أغراض الشعر – كما يراها القدماء أو المحدثون – إلا وجدنا له إسهاماً فيه، أو اقتراباً منه، ولو تجاوزنا الأغراض إلى الشكل، لوجدنا القصيدة الموحدة القافية المتابعة للقصيدة التقليدية العربية، ثم جاءت تجديداته ممثلة في القصائد الرباعية والثنائية والموشحة، مع ظهور القصائد الحوارية، وضرب من محاولة المسرحية الشعرية، وتكاد تجتمع في شعره كل بحور الشعر العربي.

ويرى صلاح أن أهمية هذا الشاعر تتمثل في أن شعره سجل وافر للأحداث المصرية والعربية والعالمية، ثم يضاف إلى ذلك الجانب الاجتماعي من شعره، فهو شاعر يعيش عصره، والسلفية عنده محدودة بملاحظات الأغراض والإيقاع(٢).

وعندما يلاحق صلاحٌ المازنيَّ – أحد رواد التجديد – يلاحقه بكم وافر من الملاحظات الجزئية والشكلية، وعندما يتناول بعض قصائده يلاحظ عليها اضطراب القوافي، وجفاء المعنى، والتذبذب الواضح بين الصياغة القديمة والفكر الجديد، ثم هو قبل ذلك كله يقلد كثيراً من النماذج الشعرية الغربية، حتى ولو كان النموذج الغربي لا يكاد ينسجم مع الروح العربية(٣).

---

(١) السابق : ٥٧ – ٥٩ .

(٢) انظر: كتابة على وجه الريح– صلاح عبد الصبور– الوطن العربي سنة ١٩٨٠ : ٦١ – ٧٨ .

(٣) انظر : أقول لكم عن الرواد : ٣٤٠ – ٣٤٣ .

وبمثل هذه الملاحظات لاحق العقاد، فهو شاعر إذا تفلسف لم يستطع إلا الدوران في فلك المتنبي وابن الرومي، وإذا قارب المعري قصرت به موهبته. والعجب أن العقاد قد هاجم شوقي باضطراب الشعرية، بحيث يمكن للقارئ أن يعدل في ترتيب الأبيات دون أن يختل المعنى، وكل هذا ينطبق على العقاد، حيث طبق عليه صلاح عملية التبديل والتغيير فلم يرفضها شعره، وبرغم أن أجرأ محاولات العقاد التجريبية كانت في ديوانه (عابر سبيل)، فإن محاولته باءت بالفشل؛ لأنه اختار موضوعات نثرية وتحدث عنها شعراً، فسقط الديوان سقوطاً بيناً[(١)].

وتصل متابعات صلاح إلى أفق الحداثة، فيحاور السياب، لكن المحاورة بينهما تأتي في إطار شكلي خالص حول التجاوزات العروضية من هذا وذاك، وبمثل هذا حاور صلاح كاظم جهاد، حيث طالبه بالكشف عن الوزن في قوله :

(فلم يعد يسمع أطفالنا (عن قصة الحمل مع الذئب)

وقد تخلى صلاح عن هذه الإجراءات الشكلية في متابعته لقصيدة مصطفي بهجت بدوي (لن نخون فلسطين)، حيث جمع الشاعر فيها كل ما دار حول القضية الفلسطينية، لكن ذلك لا ينفي عن الشاعر بعض المآخذ الفكرية، حيث جاءت فكرة السلام عنده موازية لفكرة الاستسلام.

وهذه المتابعة المسلطة على المعنى دون كيفية إنتاجه، سلطها على نزار قباني في قصيدة (أغنية إلى مسافرة) التي تعتمد على أفكار نزار السابقة، وكأنما قيل: له يا نزار اكتب، فكتب، كتب أفكاره السابقة دون جديد[(٢)].

ويقارب صلاح شعر الحداثة فيتابع عفيفي مطر في قصيدة (الجوع والقمر)، حيث وقف الشاعر فيها على الأعراف بين (الموت والحياة)، ثم جاء (الجوع) ليكمل هذا الثالوث في إطار من التدفق الجميل، وزحام من

---

(١) السابق : ١٤١ – ١٤٣ .

(٢) انظر : أقول لكم عن الشعر : ٩ – ٣٧ .

الصور المتآلفة والمتنافرة، مع يقظة الذاكرة لنبرة التعازيم والرقى وأناشيد الطقوس والأساطير.

أما أبو سنة فهو طامح إلى صفاء الحياة، وقصيدته (حتى يطلع قمر الحب) عمل موسيقي مركب، يدخل عالماً واسعاً، محاطاً بقلب حساس دون إسراف عاطفي يرفرف وراء عذوبة الكلمات[1].

وليس من هَمّ هذه الدراسة أن تتابع كل الإجراءات التطبيقية التي مارسها، وإنما آثرت الاختيار لما يمكن أن يرصد وعيه النقدي الذي لاحق به مراحل الشعرية العربية، وإن كان الكثير من هذه الإجراءات لا يتوافق مع ما سبق أن أسس به صلاح عبد الصبور لفكره النقدي على وجه العموم.

(١٠)

إن النظرة المستوعبة لفكر صلاح عبد الصبور النقدي سوف تلحظ أن معظمه قد توجه إلى منطقة الشعر؛ بوصفه شاعراً أولاً، ثم بوصفه مجتهداً في النقد ثانياً، لكنه - في بعض الأحيان - كان يتحرك أحياناً بعيداً عن الشعر ليقارب فنوناً قولية موازية، وبخاصة القصة والمسرحية.

ومن طبيعة المنهج أن تكون مقاربة صلاح للمسرح موجهة - أولاً - للمسرح الشعري، وهو ما قام به عندما سلط آلياته النقدية على مسرح أحمد شوقي، الذي أنجز مسرحه الشعري العربي بعد أن ظل المسرح بعامة، والمسرح الشعري بخاصة- خاضعاً للاقتباس والتمصير والترجمة، حيث قدم (علي بك الكبير) ثم (مصرع كيلوباترا) ثم (مجنون ليلي) ثم جاءت (قمبيز) و(عنترة) و(الست هدى).

وقد لاحظ صلاح أن الموضوع الشعري المسرحي عند شوقي - غالباً - موضوع تاريخي، كما لاحظ أن شخوص مسرحه محددة الأبعاد تاريخياً ونفسياً، مع بعض التعديلات التي أدخلها على الأحداث دون أن تغيرها تغييراً جذرياً، ثم لاحظ أن هذا المسرح كان ينبع أساساً من المسرح الرومانسي الأوربي، وبخاصة مسرح شكسبير، ولعل الرومانسية هي

(١) السابق : ٢٩٠ - ٢٩٢ .

المسئولة عن غربة بعض الشخصيات عن الواقع؛ حتى إنها تبدو – أحياناً – غير مقنعة[1].

وقد طالت المتابعة النقدية لصلاح المسرحَ النثري عند واحد من أكبر مبدعيه هو (توفيق الحكيم)، فتابع (أهل الكهف) و(شهر زاد)، ثم تابعه في مسرحه الاجتماعي (الأيدي الناعمة) و(أشواق السلام) و(رصاصة في القلب) و(الصفقة) .

ومعظم هذه المتابعات النقدية كانت سريعة بما يوافق طبيعة النقد الصحفي، فذكر صلاح أن الحكيم – في مسرحه – قد سبق تطورنا الفني بعشرين عاماً على الأقل؛ ومن ثم لن يكون لمسرحيات الحكيم حياة خصبة على خشبة المسرح إلا إذا وجد الجمهور الذي يعرف كيف يجلس في المسرح[2].

ويتوجه صلاح عبد الصبور بآلياته النقدية إلى الرواية، ويمهد لذلك بتحديد العلاقة بين الملحمة وبدايات الرواية الحديثة، حيث توقفت الملحمة، ولم يعد لها حضور ملموس في الواقع الجديد[3].

أما بالنسبة للرواية فقد ظلت أسيرة صياغة المنفلوطي لبعض الروايات الفرنسية التي ترجمها له بعض أصدقائه، ثم تجاوز الأدب العربي مرحلة الترجمة والاقتباس، ونشر محمد حسنين هيكل روايته (زينب) سنة ١٩١٤ التي تدور أحداثها في الريف المصري، وبطلاها فلاحان مصريان بينهما قصة حب، والرواية عاطفية مغرقة في رومانطيقيتها، لكنها فتحت الطريق واسعاً لمحاولات إبداع الرواية المصرية.

ثم كانت (عودة الروح) للحكيم تعبيراً عن اليقظة المصرية سنة ١٩١٩، بمضمونها الاجتماعي والسياسي الذي جسد واقع الشعب المصري في سجن الاحتلال.

(١) انظر : كتابة على وجه الريح : ١٤ – ٣٩ .
(٢) أقول لكم عن الرواد : ٢٣٦ – ٢٤٠ .
(٣) أقول لكم عن الشعر : ١٣٨ ، ١٣٩ .

وأهم الروائيين – بعد الحكيم – كان نجيب محفوظ، الذي كانت بداياته مع استلهام الإطار الفرعوني، ثم تحول لاستلهام الحياة المصرية المعاصرة، وبخاصة في أحياء القاهرة الشعبية، فظهرت (زقاق المدق) ثم (خان الخليلي) ثم (الثلاثية)، وقد شهدت السنوات الأخيرة تحولاً في أداء نجيب محفوظ الروائي؛ إذ ابتعد عن الواقعية التسجيلية إلى الاقتراب من المذاهب الحديثة في فن الرواية.

وإذا كان نجيب محفوظ هو المسجل الواعي اليقظ لتطور الحياة السياسية المصرية، فإن محمد عبد الحليم عبد الله هو قصاص الريف المصري، أما علي أحمد بكثير فهو قصاص إسلامي النزعة، يتخير أبطاله من تاريخ الإسلام الزاهر.

وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي كلاهما يعبر عن الأحزان والآمال العاطفية للطبقة الوسطي، مع محاولة الحفاظ على المهاد السياسي لأعمالهما الروائية، ويمثل عبد الرحمن الشرقاوي ملمحاً جديداً من ملامح الرواية المصرية المعاصرة، فقد حظيت رواية (الأرض) حين صدورها بإقبال واسع، وترجمت إلى كثير من اللغات الأجنبية.

وبجانب متابعة الرواية، ألقى صلاح نظرة عاجلة على (القصة) عند أهم روادها أمثال : محمود تيمور الذي أبدع – في قصصه – عالماً مصرياً معاصراً، ويوسف إدريس الذي أدخل القصة إلى إطار جديد من التأمل والقدرة الفنية، والاقتراب من قضايا العصر الحساسة، ويحيي حقي الذي استطاع أن يرصد مفارقات الواقع المصري في عالمه القصصي[1].

وقد استحوذ طه حسين على مساحة كبيرة من متابعة صلاح عبد الصبور لفن الرواية، حيث قام برصد مجموعة أعماله الروائية، ولاحظ أنها تفوق – في الكم – ما أصدره الحكيم من روايات، ومن أهمها : دعاء الكروان والحب الضائع وشجرة البؤس وأديب وأحلام شهر زاد والوعد الحق، ويمكن أن يلحق بهذه الأعمال (الأيام).

---

(١) انظر : السابق : ٤١٥ – ٤١٩ .

ويرى صلاح أن طه حسين ليس صاحب اتجاه في الفن الروائي المعاصر، ومجموعة أعماله لم تترك أثراً يذكر فيمن خلفه من الكتاب، لا في الأسلوب، ولا في البناء، ولا في رسم الشخوص؛ ذلك أن معظم الروائيين المحدثين قد خرجوا من معطف الحكيم، وبرغم أن توفيق الحكيم عندما أصدر روايته (عودة الروح) سنة ١٩٣٣ لم يكن شيئاً مذكوراً، بينما كان طه حسين في أوج مجده الأدبي، وبرغم ذلك لمعت (عودة الروح) في أفق الرواية العربية، بينما توارت (دعاء الكروان).

وقد وثق صلاح مجموعة أحكامه النقدية بقراءة تحليلية لدعاء الكروان من حيث الأسلوب، وضجيج الموسيقي، ورشاقة العبارة، مع الميل بالجمل – غالباً – إلى دائرة التكرار التأكيدي أو الشكي، أو بناء التشبيهات . وفي رأيه أن كل هذا كان نوعاً من تزييف الشخصية وتشويهها، وربما كانت أقرب روايات طه حسين لفن الرواية الحقة (أديب)؛ لأنها استطاعت الإفلات من هذا الأسلوب الزخرفي؛ لأن موضوعها يعلو على مثل هذا الأسلوب[1].

(١١)

أشرنا في مقدمة هذه الدراسة إلى أننا لا نطمح إلى استغراق الفكر النقدي لصلاح عبد الصبور بكل تأسيساته النظرية وإجراءاته التطبيقية، وهذا ما تأكد فعلاً؛ لأن هناك كماً هائلاً من هذا الفكر لم يتسع له المجال، وبخاصة الجانب الوافد في فكره الذي استمد معظمه من (إليوت) ومقولته عن (المعادل الموضوعي) و(الذاتية والموضوعية)، ثم إجراءاته التطبيقية على النصوص الوافدة في الشعر والمسرح والرواية.

ثم هناك متابعات صلاح لما نسميه (نقد النقد) حيث تناول كتاب (الديوان) بالدراسة الفاحصة، وانتهى إلى أن قيمة الكتاب ضئيلة، وبخاصة في الفصول التي تتحدث عن شوقي، فليس في الكتاب توضيح لمذهب جديد، أو شرح لفكرة نقدية، فضلاً عن أن مقاييس العقاد شخصية خالصة، تلجأ

(١) انظر : أقول لكم عن جيل الرواد : ١٩ – ٣٤ .

للهجوم اللاذع بدلاً من المناقشة المنطقية الهادئة، فالديوان كتاب هدم أكثر منه كتاب بناء[1].

المؤكد أن الفكر النقدي لصلاح عبد الصبور قد استند على وعيه بوظيفة الناقد في "أن يقف حارساً على قداسة الكلمة واحترامها، فلا يسمح بالزيف، بل يفضحه بكل عنف، لكن رجل البوليس وحده لا يكفي، بل لابد أن يساعده صفير الرأي العام"[2].

كما استند هذا الفكر على الوعي بوظيفة الفن :"الفن احتجاج دائم، وأعظم الفنانين هم الفنانون المحتجون، سواء احتج الفنان على أسلوب التعبير في عصره، أم احتج على أسلوب الحياة نفسها، لكن احتجاج الفنان يتجه دائماً إلى محاولة التغيير"[3].

والفنان الحقيقي – عند صلاح – لا يعيش حياته الحقيقية إلا بعد موته، وموت قارئه الذي عاصره، عندئذ يسلم من المعاصرة وظلمها، فالمعاصرة قد تعطي الفنان أكثر من حقه، فيفيض عليه معاصروه بما يزيد عما يستحق من رصيد الإعجاب[4].

وصلاح – بكل هذه المقاييس كان فناناً عظيماً؛ لأنه عاش حياته الحقيقية وهو حي، ثم استكملها بعد موته، ولقي التقدير الصحيح من قرائه الذين عاصروه، ومن قرائه الذين جاءوا بعده، حتى أصبح علامة فريدة من فرائد الشعر العربي، ومجتهداً نبيلاً من مجتهدي النقد الأدبي .

(١) السابق : ١١٣ – ١١٨ .

(٢) أقول لكم عن الشعر : ١١٩ .

(٣) أقول لكم عن الرواد : ٢١٧ – ٢١٨ .

(٤) انظر : أصوات العصر : ١٣ .

أبو عمر يوسف بن هارون الرمادي الأندلسي
(٣٠٣ هـ - ٤٠٣ هـ)
دراسة في سيرته وشعره في السجن

د . فورار امحمد بن لخضر (*)

عرفت الأندلس في عهد الخلافة الأموية طائفة من الشعراء والكتاب، كان بعضهم قد عاصر عهد الإمارة وأدرك عصر الخلافة . وأسهم فيه بنشاط كبير كابن عبد ربه ، ومنهم من ولد ونشأ وترعرع في عصر الخلافة حتى شهد ضعفها ، ونفوذ الدولة العامرية بقيادة الحاجب المنصور محمد بن أبي عامر ، ثم زوال هذه الدولة بنشوب نار الفتنة العظمى ، كيوسف بن هارون الرمادي الذي لمع ذكره في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري.

ونراه جديرا بالدراسة والتعريف ، والتركيز على شعره الذي كشف فيه عن حاله في السجن واشتياقه للمحبوب والأقرباء والعالم الخارجي، في قصائد ومقطوعات شعرية بمقدمات غزلية أو في وصف الطبيعة ، أو بغير مقدمات .

التعريف بيوسف بن هارون الرمادي الأندلسي :

اسمه ونسبه :

هو يوسف بن هارون الكندي (١)، أبو عمر المعروف بالرمادي (٢) ، وقد تضاربت الآراء في تعليل هذه النسبة وكثرت ، وسأكتفي ببعضها التي

(*) جامعة بسكرة - الجزائر

في اعتقادي أنها قريبة من الصواب ، قال ابن بشكوال : « كان يلقب بأبي جنيش فنقل إلى الرمادي » [٣] . أما الحميدي فقال : « أظن أن أحد آبائه كان من رمادة موضع بالمغرب » [٤] ، دون تحديد . وقد نقل ابن خلكان [٥] هذا الخبر عن الحميدي ، وابن سعيد يورد أن الرمادة من قرى شلب [٦] .

أما ابن حيان قد ذكره مرة فقال : يوسف بن هارون الشاعر الرمادي [٧] ، وقال ثانية: يوسف بن هارون البطليوسي الشاعر المعروف بأبي جنيش [٨] . وأما (آنخل بالنثيا) فإنه يرى أن الرمادي ليس نسبة إلى رمادة - كما يعتقد البعض - وإنما هو الصورة العربية لكنيته بالإسبانية الدارجة وهو (أبو جنيش) ، والجنيش في الإسبانية هو الرماد [٩] .

وأمام تضارب هذه الآراء فإنه يمكن اعتماد ابن حيان على أن الرمادي صفة ، وهو من أسرة تتصل بقبيلة كندة ، ولذا يقال له: يوسف بن هارون الكندي [١٠] .

أصله وبلده :

اختلفت الروايات في أصله كما اختلفت حول لقبه ، فقد قال الحميدي: إنه قرطبي [١١] ، وكذلك قال الضبي [١٢] ، وابن بشكوال [١٣] ، وياقوت الحموي [١٤] ، وابن خلكان [١٥] . أما ابن سعيد فذكر أنه من رمادة إحدى قرى شلب - كما تقدم - وقال في موضع آخر : «كان بنو هارون قد ملكوا شنتمرية الغرب ، وتوارثوها » [١٦] . وشنتمرية من أعمال شلب ، فكان قوم منهم في شنتمرية وقوم في رمادة - إن صح وجودها - وغيرها .

وأما ابن حيان فذكر أنه من بطليوس [١٧] كما تقدم . وأما من قال : إنه قرطبي؛ فلأن الشاعر الرمادي عاش أكثر حياته في قرطبة فنسب إليها.

يستفاد من هذه الروايات أن الرمادي من أصل بطليوسي [١٨] ، وعاش أكثـــر أيامــــه في قرطبة فنسب إليها .

مولـــده ونشأتــــــه :

ولد الرمادي في السنوات الأولى من المائة الرابعة؛ لأنه كان حـــين قـــدم أبو علي القالي إلى الأندلس سنة ٣٣٠ هــ [١٩] شابا يقول الشعـــر ، يتحـــدث فيـــه عن شعـــرات بيض نزلن بمفرقه ، يقول [٢٠] :

وثلاث شيبات نزلن بمفرقي فعلمتُ أن نزولهن رحيلي

ويقول أحمد هيكل : « إذا فرضنا أنه كان حينئذ في حدود السابع والعشرين من عمره ، كان مولده نحو سنة ٣٠٣ هــ » [٢١] . ولا نعلم متى كان انتقال الرمادي إلى قرطبة ، فمن نسبته إليها وعلاقته بعلمائها وخلفائها والحاجب المنصور بن أبي عامر - يمكن القول بأنه نشأ في قرطبة وعاش فيها أكثر أيامه، « ويبدو أنه قصدها للدراسة ، ثم أصبح مدرسا فيها » [٢٢]، كما تقدم .

وأما عن دراستـــه فإنه اكتسب صناعة الأدب من شيخه أبي بكر بن هذيل الكفيف [٢٣] ، الذي أخذ عنه الصنعة الشعريـــة حتى جاراه [٢٤] . وقـــد أورد ابن بسام ما حكاه عن نفســـه ، قـــال : « بكرت إلى أبي المطرّف بن مثنى فألفيـــت قد بكّـــر قبلي يحيى بن هذيـــل ، فقـــال لي : ما عندك ؟ فقلـــت : ليس عندي كبيرُ معنى ، ولكـــن ما عندك أنت ؟ فأخرج من كمّه قصيدتـــه التي يقول فيها في صفة الحمامة :

ومُرِنّة والدجْن ينسج فوقهـــا بُردين من طلّ ونوء بـــاكِ
مالت على طيّ الجناح وإنما جعلت أريكتها قضيب أراك
وترنـــمت لَحْنين قد حلّتهمـــا بغناء مُسمعـــة وأنّة شـــاك

ففقدتُ من نفسي لفرط تلهفي نفس الحياة وقلتُ مَن أبكاك

فأنشدنيها ، وأنا أعد محاسنه فيها ، فلما أكملها قال لي : انصرف إلى المكتــب وتأدّب حتى تُحكم مثل هذا فكأنه حركني ، واتفق أنه لم يخـــرج إلينا أبو المطرف ذلك اليــوم ، فبكــرت من الغد إليه وأنشدته قصيدتي التي أقول فيها في وصف الحمامة :

أحمامةً فوق الأراكــة تنــثني بحيــاة من أبكــاك ما أبكاكِ

أما أنا فبكيتُ من حرق الهوى وفراق من أهوى ، أأنتِ كذاك ؟

قال : فلما سمعها ابن هذيل قال : عارضتني ! قلت: لا والله إلا ناقضتك ، فقال : اذهب فقد أخرجتك من المكتب » [٢٥] .

كما تلقى الرمادي أبا علي القالي لما قدم إلى الأندلس ، زمن عبد الرحمن الناصر ، ومدحه بقصيدة مطلعها [٢٦] :

من حاكمٌ بيني وبين عذولي الشجوُ شجوي والعويل عَويلي

وانضـــم الرمادي إلى جماعة المستفيديـــن من القالي ، وقرأ عليه كتاب النـــوادر [٢٧] . وأما عن قيامه بالتدريس في قرطبة بعد أن بلغ درجة تسمح له بذلك ، فقد قال ابن سعيد في ترجمة الأمير أرقم بن موسى بن ذي النون [٢٨] : كان قد قرأ في قرطبة على الرمادي الشاعر [٢٩] .

وروى عنه مصعب بن الفــرضي [٣٠] ، وأخـــذ عنـــه ابن عبد البر قطعة من شعره وضمنها بعض كتبه [٣١] .

وقد عاصر الرمادي عددا من حكام الأندلس ، وكان له في عهد كل منهم نشاط شعري ملحوظ ؛ فقد عاصر عهد عبد الرحمن الناصر لدين الله ، وله قصيـــدة شعريـــة - كما تقـــدم - في استقبال أبي علي القالي ، ثم

ارتفع شأنه في أيام الحكم المستنصر بالله الخليفة ، وأصبح مقـدما على سائر الشعراء [٣٢] .

ورحـل الرمـادي في هذه الفتـرة من حياتـه متجها نحو صاحـب (سرقسطة) [٣٣] عبد الرحمن بن محمد التجيبي ، ومدحه بقصيدة مطلعها [٣٤] :

قفوا تشهدوا بثي وإنكار لائمي ... عليّ بكائي في الرسوم الطواسمِ

وقال الرمادي عن نفسه: قد وصلني ثلاثمائة دينار ثمن الميمية [٣٥] .
ووراء هذه الرحلة قصة حبه (خَلوة) ، أوردها ابن حزم في طوق الحمامة ، قال:«إن يوسف بن هارون الرمادي كان مجتازا عند باب العطارين بقرطبة، وهذا الموضـع كان مجتمع النساء ، فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه ، وتخلل حبها جميع أعضائه ، فانصرف عن طريق الجامع وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها إلى الموضع المعروف بالربض ، فلما صارت بين رياض بني مروان – رحمهم الله – المبنية على قبورهم في مقبرة الربض خلف النهر – نظرت منه منفردا عن الناس ، لا همة له غيرها ، فانصرفت إليه ، فقالت له : ما لك تمشي ورائي ؟ فأخبرها بعظيم بليته بها . فقالت له : دع عنك هذا ، ولا تتطلب فضيحتي ، فلا مطمح لك في ألبتة ، ولا إلى ما ترغبه سبيل، فقال: إنني أقنع بالنظر، فقالت: ذلك مباح لك ، فقال لها: يا سيدتي أحرة أم مملوكة؟ قالت: مملوكة، فقال لها: ما اسمك ؟ قالت: خَلوة ، قال : ولمن أنت ؟ فقالت له : علمك والله بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه ، فدع المحال ، فقال لها : يا سيدتي، وأين أراك بعد هذا ؟ قالت: حيث رأيتني اليوم في تلك الساعة من كل جمعة. فقالت له : إما أن تنهض أنت وإما أنهض أنا ؟ فقال لها : انهضي في حفظ الله » [٣٦].

وقد لازم الرمادي باب العطارين عله يراها ، ولكنه ما وقع على أثر لها ، وهي (خلـوة) التي يتغزل بها في أشعاره [٣٧] . ثم وقع بعـد ذلك على خبرها بعد رحيله في سببها إلى سرقسطة ، ولما عاد إلى قرطبة وجدها عند رجل من إخوانه [٣٨] .

يتضـح من هذه الرواية أن الرمادي كان على صلة جيدة بالتجيبي صاحب سرقسطة .

وكذلك من رحلاته رحلته إلى ابن الوبلة فرحون [٣٩] بن عبد الله، حيـن كان واليـا على شنترين [٤٠] للحكم المستنصر بالله [٤١] .

من الروايتين السابقتين نستخلص أن الرمادي في هذه الفترة من عمره ، كان يعيش عيشا مترفا يجوب الأقاليم الأندلسية ، وينزل ضيفا على ولاتها وأمرائها ، وينال أعطياتهم بمدحه لهم .

ولكن هذا الترف وهذا النعيم لم يدوما؛ لأن حاله بدأت تسوء مع الخليفة الحكم ، وسببها يرجع إلى الخليفة الذي أصدر أمرا بقطـع الخمر من الأندلس واستئصال شجرة العنب من جميع أعماله [٤٢] ، فبرز الرمادي يبدي أسفه ويتوجع لشاربيها [٤٣] ، ويجعل من أبي حنيفة مثلا أعلى يجب احتذاؤه؛ لأنه تشفع بجار له سكير عند الأمير ، فأخلى سبيله وكل من أخذ تلك الليلة [٤٤] ، وفي هذا تحدٍ للخليفة الحكم المستنصر ولفقهاء المالكية ، يقول [٤٥] :

بخطب الشاربين يضيق صدري ... وتُرمضني بليّتهم لعمـري
وهل هم غير عُشّاق أصيـبوا ... بفقد حبائب ومُنوا بهجْـر
أعُشّاق المدامـة إن جـزِعتم ... لفُـرقتها فليس مكانَ صـبر
سعى طلابكم حتى أُريقَـت ... دماءً فوق وجه الأرض تجري
تضوّع عَرفُها شـرقا وغـربا ... وطـيّق أُفق قرطبـة بعطر

وقـــال :

تحرّيتم بذاك العدل فيهـــا بزعمكم فإن يـكُ عن تحرّي

فإن أبا حنيفـة وهو عـدلٌ وفرّ عن القضاء مسيرَ شهـر

فقيـــه لا يـــدانيه فقيـه إذا جاء القيـاسُ أتى بـدرّ

وكان له من الشُّراب جـارٌ يواصـل مغـربا فيها بفجر

هذا الفقيه الجليل أتى الأمير ، وطلب منه أن يطلق سراح جاره السكير ، وكان له ما أراد ، كما تقدم .

وكان الرمادي في هذه الفترة يلتقي مع ندمائه ، ويشربون الخمر ، ويصفون لونها وحبابها وأدواتها وساقيها ، ثم تقلبت الأحوال بالرمادي ، فاتُّهـم في أيـام الحكم المستنصر بالله هو وجماعة من الشعراء نظمتْ أشعارا في ذم الخليفة الحكم ، ولم يبق منها إلا هذا البيت للرمادي ينتقد فيه على الخليفة كثرة التولية والعزل ، يقول فيه (٤٦) :

يولي ويعزل من يومـه فـلا ذا يتمُّ ولا ذا يتمّ

يبدو أن الشاعر الرمادي نسي ما حدث له – على حسب روايـة ابن حيان – لكن هذه المرة سجن ، ولم تنفع عند الحكم شفاعة . ويرجح أن فترة سجنه كانت قريبة جدا من الحادثة السابقة . يقول صاحب مطمح الأنفس عن سبب سجنه : « وشاعت عنه أشعار في دولة الخليفة وأهلها سدد إليهم صائبات نبلها ، وسقاهم كؤوس نهلها؛ أوغرت عليه الصدور، ونفرت عليه المنايا ولكن لم يساعدها المقدور ، فسجنه الخليفة دهرا ، وأسلكه من النكبات وعرا » (٤٧).

نستخلص من هذه الرواية أن سجن الرمادي قد طال ، فأخـذ ينظـم الأشعار الكثيـرة وهي مبثوثة في شعر الشكوى والاستعطاف، « وله في

السجن أشعار صرح فيها ببثه ، وأفصح فيها عن جلّ الخطب لفقد صبره ونكثه » [٤٨] . كما عمل في السجن كتابا سماه (كتاب الطير) في أجزاء وكله من شعره ، وصف فيه كل طائر معروف ، وذكر خواصه ، وذيل كل قطعة بمدح ولي العهد هشام بن الحكم مستشفعا إلى أبيه الحكم في إطلاقه[٤٩].

ولعل إطلاق سراح الرمادي يرجع إلى سنة ٣٦٤ هـ [٥٠]؛ لأن في هذه السنة يذكر ابن حيان أن الخليفة مرض واحتجب عن الناس ، وبعد إبلاله من مرضه [٥١] أعتق كثيرا من عبيده [٥٢] ، ثم « أنفذ تحبيس حوانيت السراجين بسوق قرطبة على المعلمين الذين قد كان اتخذهم لتعليم أولاد الضعفاء والمساكين بقرطبة» [٥٣] .

كل هذا يدعوني إلى القول بأنه ربما أُطلق سراح الرمادي وبعض السجناء بعد إبلال الخليفة من مرضه ، وبخاصة أنه أكثر من الإحسان وفعل الخير ، كما تقدم .

والمرجح أن لجعفر بن عثمان المصحفي [٥٤] يدا في إطلاق سراح الرمادي؛ هذا إذا اعتمدنا على ما أورده المراكشي من أن الرمادي «كان مختصا بأبي الحسن المصحفي منضويا إليه » [٥٥] . وكذلك المصحفي كان مختصا ومقدما عند الخليفة الحكم عندما ظهر لخاصته بعد إبلاله من مرضه [٥٦] .

من الروايتين السابقتين يمكن لي أن أرجح أن الرمادي أُطلق سراحه زمن الخليفة الحكم المستنصر بالله .

علاقة الرمادي بالمنصور بن أبي عامر :

لقد عاصر الرمادي كذلك عهد المنصور بن أبي عامر ، وكان من المترددين إليه ، ولم تصلنا أمداحه فيه ، ولكن ما يؤكد علو مرتبته عنده ما

حدثنا به المقري في نفح الطيب، قال: « قال المنصور بن أبي عامر للشاعر المشهور أبي عمر يوسف : كيف ترى حالك معي ؟ فقال : فوق قدري ودون قدرك ، فأطرق المنصور كالغضبان ، فانسل الرمادي وخرج وقد ندم على ما بدر منه ، وجعل يقول: أخطأت ، لا والله ما يفلح مع الملوك من يعاملهم بالحق ، ما كان ضرني لو قلت له : إني بلغت السماء ، وتمنطقت بالجوزاء وأنشدته :

متى يأت هذا الموتُ لا يُلف حاجة   لنفسيَ إلا قد قضيتُ قضاءها

لا حول ولا قوة إلا بالله . ولما خرج كان بالمجلس من يحسده على مكانه من المنصور ، فوجد فرصة فقال : وصل الله لمولانا الظفر والسعد ، إن هذا الصنف صنف زور وهذيان لا يشكرون نعمة ، ولا يرعون إلاّ ولا ذمة . وينصح المنصور بالابتعاد عن مثل هذا الصنف، فرفع المنصور رأسه، وكان محبا في أهل الأدب والشعر ، وقد اسود وجهه ، وظهر فيه الغضب المفرط، ثم قال : ما بال أقوام يشيرون في شيء لم يستشاروا فيه، ويسيئون الأدب بالحكم فيما لا يدرون أيرضي أم يسخط ؟ وأنت أيها المنبعث للشر دون أن يُبعث قد علمنا غرضك في أهل الأدب والشعر عامة ، وحسدك لهم؛ لأن الناس ، كما قال القائل :

من رأى الناس له فضـــلا عليهم حسدوه

وعرفنا غرضك في هذا الرجل خاصة ، ولسنا إن شاء الله نبلغ أحدا غرضـــه في أحد .

ويقول : ما أطرقت من خطاب الرمادي إنكارا عليـــه ، بل رأيت كلاما يجلّ عن الأقدار الجليلة، وتعجبت من تهدّيه له بسرعة ، واستنباطه له على قلته من الإحسان الغامر ما لا يستنبطـــه غيره بالكثير .

ثم حذر كل من في المجلس الحديث في شخص دون إذن منه ، ثم أمر بأن يرد الرمادي ، وقال له : أعد عليّ كلامك ، فارتاع منه ، فقال : الأمر على خلاف ما قدرت ، الثواب أولى بكلامك من العقاب ، فسكن لتأنيسه ، وأعاد ما تكلم به ، فقال المنصور : بلغنا أن النعمان بن المنذر حشا فم النابغة بالدّر لكلام استحسنه منه، وقد أمرنا لك بما لا يقصر عن ذلك ما هو أنوه وأحسن عائدة ، وكتب له بمال وخلع وموضع يتعيش به » [٥٧] .

ويذهب صاحب المعجب إلى أن هذه العلاقة الطيبة ساءت بعد نكبة المصحفي؛ «لأن الرمادي كان مختصا بالمصحفي ، وأن الأخير حملـه على هجو ابن أبي عامر» [٥٨] ، فالتفت المنصور إلى الشاعر الرمادي «وأوسعه عقوبة ونكالا، وأمر بتغريبه فشفع له عنده في أن يتركه ببلده فأذن في ذلك ، غير أنه خرج الأمر من جهته ألا يكلمه أحد من العامة ولا من الخاصة»[٥٩].

فعاش كالميت إلى أن أدركتـه الوفاة في آخر أيام المنصور [٦٠] . والمؤكد أن تلك العلاقة السيئة لم تستمر بقية حياة الرمادي ، كما ذكر المراكشي؛ وذلك لأن الرمادي قد عاش بعد عهد المنصور، وشهد الفتنة [٦١]. وليس بمعقول أن يظل الرمادي معاقبا من قبل المنصور حتى بعد موته وزوال عهده .

والمرجح أيضا أن هذه العلاقة السيئة لم تستمر بقية عهد المنصور؛ استنادا إلى قول ابن سعيد فيه: «إنه كان من مداح المنصور بن أبي عامر» [٦٢] ، والمنصور كان يعتز به ، كما تقـدم في رواية المقري .

ويرد أحمد هيكل فترة اتهام المنصور الرماديَّ إلى أوائل عهد حجابته، أما الجـزء الأخـير من حياته فإنه قرّب الرمادي له، واعتز به كثيرا بعد أن صفح عنه لأنه أراد كسبه، واستغلال موهبته الشعرية في الدعاية لعهده[٦٣] .

والروايات تؤكد أن العمر امتد بالرمادي، فشهد عهد المظفر عبد الملك ابن المنصور وحضر الفتنة كما تقدم. قال صاحب مطمح الأنفس: « وتمادى بأبي عمر طلق العمر حتى أفرده صاحبه ونديمه، وهُريق شبابه ، واستشنّ أديمه، ففارق تلك الأيام وبهجتها ، وأدرك الفتنة فخاض لجّتها » (٦٤) .

يتضح من هذه الرواية أن الرمادي أدرك الفتنة ، ويجاريه في ذلك الحميدي ، وأنه في هذه الفترة انقلبت عليه الأيام وتوفي سنة ٤٠٣ هـ ، عن عمر يناهز القرن ، فعاش فقيرا معدما (٦٥) .

شعر الرمادي:

للرمادي شعر كثير من غير شك؛ وذلك نظرا لنبوغه في قول الشعر، ولما عرف من سرعته فيه ، وللشهرة التي كسبها في عصره بين العامة والخاصة إلى أن كثر حساده ، ولعل الرواية التي أوردها المقري له مع المنصور بن أبي عامر دليل قاطع على نبوغه وسرعته وشهرته في قول الشعر - كما تقدم - حتى كان كثير من شيوخ الأدب في وقته ، يقولون : فتح الشعر بكندة وختم بكندة ، يعنون المتنبي والرمادي؛ لأن الرمادي كندي النسبة أيضا ، ومعاصر للمتنبي ، ونظرا أيضا لطول عمره الذي قارب المائة .

ومجمل هذه العوامل أبرزت الرمادي كعلم من أعلام الشعر العربي في الأندلسي تميز بطريقة خاصة في النظم ، فهذا ابن بسام يقول عند ذكر الأديب أبي تمام غالب (٦٦) المقلب بالحجام : « ووجدته قد سلك في الأوصاف طريقة الرمادي ، فغرق في بحبوحة ذلك الوادي » (٦٧) .

كما نجد ابن العريف (٦٨) قد أخذ لفظه ومعانيه في بعض أبياته ، التي يقول فيها (٦٩) :

أيها الألثغُ الذي شفَّ قلبي جدْ بنطق ولو نطقت بسبٍّ
هجرك الراء مثل هجري سواء فكلانا معذب دون ذنب
فإذا شئت أن أرى لي مثيلا من هواني خططت راءً بجنبي

قلت أخذه عن الرمادي في قوله في غلام ألثغ من جملة أبيات،منها [٧٠]:

لا الراء تطمع في الوصال ولا أنا الهجرُ يجمعنا فنحن سواء
فإذا خلوتُ كتبتُها في راحتي وبكيت مُنتحبا أنا والراءُ

وليس لدينا ما يفيد أن شعر الرمادي كان مجموعا في ديوان رغم أنه كثير ، حيث إنه لم يبق منه إلا قصائد ومقطوعات مفرقة في كتب الأدب والتراجم والسير التي عرضت للشاعر ، أو بعض من اتصل بهم . وكان مما ضاع من شعره قصائده في المنصور بن أبي عامر – كما تقدم – إلى جانب ما ضمنه كتاب الطير من شعره .

وحديثا يعد الأستاذ ماهر زهير جرار أول باحث –حسب علمي– قام بجمع شعر الرمادي؛ وقدم له بدراسة في حياته وشعره؛ ليضاف هذا العمل الفني والتراثي إلى رفوف المكتبة العربية والعالمية .

تألف مجموع شعر الرمادي من أربعين وستمائة بيت ، موزع على مائة وأربعين ما بين قصيدة ومقطوعة ، أكبرها قصيدته في مدح القالي [٧١] وأقلها بيت واحد .

ومن يقرأ شعر الرمادي الذي وصلنا يجده يعتمد المقطوعات القصيرة التي تعبر عن مختلف مواقف حياته اليومية وواقعه الاجتماعي ، هذه المقطوعات تتوزع بصفة خاصة على فن الغزل بالمذكر في أغلبه ، ووصف الخمر ومجالسها ولونها وحبابها وساقيها ، وكذلك الوصف « الذي أرسى له دعائم ثابتة، وفتح فيه أبعادا جديدة ستتكامل مع ابن خفاجة فيما بعد »

[٧٢] ، غير أن هذه الفنون تقلصت لما وجهت بدافع قوي وهو السجن – كما سنرى فيما بعد – إذ انطلقت أشعاره فيه من خلجات الحزن العميق ودوافعه ، وردَّه وضعُه إلى شيء من التأمل في نفسه وفي نهايتها ، وملأ أبياته بالبكاء حينا وبالشوق إلى الانطلاق أحيانا أخرى ، وحلت العاطفة الجياشة محل التصنع الذهني في موضوعاته الأخرى من شعره .

شعر الرمادي في السجن :

تقدم الحديث من أن الرمادي تعرض للسجن في عهد الخليفة الحكم المستنصر بالله ، ثم في عهد الحاجب المنصور الذي سجنه هو الآخر بسبب الحاجب المصحفي كما تقدم .

وكثيرا ما يكون الهجاء السياسي سببا في إيصال صاحبه إلى السجن عقابا له ، والرمادي اتخذ مواقف لم ترض الخليفة الحكم والحاجب المنصور ، فسجن في عهديهما .

ففي عهد الخليفة الحكم ألقي القبض على شاعرنا الرمادي مع جماعة من أهل الأدب ، كانوا في موقف لم يرض الخليفة الحكم – كما تقدم – فوصف لنا ظروف القبض عليهم، واقتيادهم إلى سجن الزهراء وهم مقيدون ومغلولون في التوثق، ووصف الذين حزنوا عليه حتى شقوا أثوابهم ، والشاعر من حالة الذهول الذي حل به لو طلب الموت لتغافلت ، وأمام هذا الوضع الصعب يرى أن عينيه قد نفد دمعهما، ولم يبق فيهما ما يؤكد صبره. يقول [٧٣] :

فوافوا بنا الزهراء في حال خلة   تلائم لاستيفائهم في التوثّق

وحوليَ من أهل التأدب مأتمٌ   ولا جُوذرٌ إلا بثوب مشقَّق

فلو أن في عيني الحمامَ كروضِها   وإن كان في ألوانه غير مشفق

وَنادى حِمامي مهجتي لتغافلت … فهلا أجابتْ وهو عندي كخنقي
أعينيَ إن كانت لدمعكِ فضلةٌ … تُثَبِّتُ صبري ساعةً فتدفَّقي
فلو ساعدت قالت أمنْ قلة الأسى … تَبقَّتْ دموعي أم من البحر تستقي

لعل وجود الشاعر في السجن دفعه إلى الميل للغزل في المذكر لأسباب خاصة – كما سنرى – لكنها لا ترقى لتصبح ظاهرة عامة ، كما هو الشأن بالنسبة للغزل في المرأة ، وقد عبر أحمد عبد العزيز على هذه العلاقة بين والحب السجن ، بقوله : « من الجلي أن سجن الجسد يمتد تأثيره إلى الروح حيث تسجن المشاعر والأحاسيس ، ومن ثم فإنها تثور ثورة عارمة محاولة الإفصاح عن نفسها . وأعظم هذه المشاعر عاطفة الحب الذي يولد ويتأجج بين جدران السجون والمعتقلات ، فالنفس الإنسانية دائما في حاجة إلى من يواسيها ، ويرثي لها ، ويمنحها السلوى ، ويبث فيها الأمل، ويمنحها فوق ذلك الحب حتى تحب الحياة وتبتعد عن اليأس والتشاؤم .

وهكذا فإن الشاعر يستلهم المرأة، ويطلب عونها وحبها له وأسفها عليه وحزنها من أجله في وقت الشدة . إنه يتخيلها – كما يرسمها خيال الشاعر العربي غالبا – باكية عليه متحسرة شديدة الزفرات والحرق . وعلى الرغم من الشدائد التي يعانيها الشاعر فإنه يتجلد، ويحاول أن يبدو شجاعا أمامها ، بل – أكثر من ذلك – أنه يهدئ من روعها وفزعها عليه ، ولكن بأسى عميق وحزن دفين » [٧٤] .

وبعد وصف الشاعر لظروف القبض عليه ونقله للسجن ، فها هو ذا يستلهم المرأة ويطلب عونها وحبها له وحزنها عليه في وقت الشدة – كما عبر عن ذلك أحمد عبد العزيز – في هذا الحوار الذي يديره مع محبوبته أو زوجته التي تطلب منه بأسئلتها التي يستعصى الإجابة عنها إلى أن يعتب

على الدهر ، ويلتمس لها العذر وذلك لجهلها بطبع الدهر ، وهل يستطيع أحد على إعتابه. ثم تسألـــه قائلة : أتظن الدهر يجمع بيننا ؟ فيرد عليها : من لي بظن محقق ؟

ففي هذا الحوار الذي ابتدأ به هذا الجزء من القصيدة ، يستسلم الشاعر لقضاء الله وقدره، ولا يستطيع أن يحقق ما ظـــن ، فيصل إلى بثها حنينه وأشواقه وأمله في أن يجمع شملهما بعد التفرق ، بعد لقاء طيفيهما بأشفاره رغم طول البعاد ، فيجدها باكية ، ويقوم بنصحها بالعدول عن ذلك حتى لا ينفد دمعها ، رفقا بها إلى أوانه ، فقد أصبحت مضيعة ببعده ومزقها العي (٧٥) :

تكلفـــني أن أعتب الدهـــر إنـــها لجاهلة، من لي بإعتاب مُحنَــق

وقالت: تظن الدهر يجمع بيننا؟ فقلت لها : من لي بظن محقَّق ؟

ولكنني فيما زجــرتُ بمقلــتي زجرتُ اجتماع الشمل بعد التفرُّق

فقد كانت الأشفار في مثل بُعدنا فلما التقتْ بالطيف قالت : سنلتقي

أباكيةٌ يوما ولم يَــأنِ وقتُـــــــه سينفَد قبل اليومِ دمعُكِ فارفــقي

ومذ لم تَريني أنتِ في ثوب ضائع لعمري لقد جفَّــت بِعَيٍّ ممــزَّق

ويرى أحمد هيكل أن هذه المقطوعة من شعره الجيد الذي ينسب إلى فترة أواخر عهد الخليفة الحكم ، وطوال عهد المنصور ، ويؤكد قوله بأنه تحقق فيها كثير من الترابط ، الذي يؤلف فيما بينها ما يقارب الوحدة العضوية ، ويلاحظ عليها صدق التجربة الباعث على حـــرارة العاطفـــة ، وترقرق التعبير المسبب لقوة التأثير ، ثم تلاؤم الموسيقى الشعرية مع الموضوع ورزانته والانفعال وضخامته (٧٦) .

ونجد الرمادي السجين لا يفارقه طيف الحبيب ، فقد أثر فيه العاملان معا، فها هو يسائل محبوبته ، أما يكفيه أنه صار نحيلا متعبا ، يتساقط دمعه غزيرا، وقد تكنفه همان: حزن لسجنه وصبوته ، فتحققت أماني الوشاة والعذال فيه ، وإذا كان همّ سجنه يبدو أثره في وجهه فإن همّ حبه يغيب في أحشائه ، فهو مَعْنيّ بكتمان أمر الحبيب ، فإذا حاول قتل الكتمان بإفشاء سر حبه فإنه يقتل نفسه ، يقول (٧٧) :

نسائلها هلا كفاك نحُوله ونَصبتُه أو دمعُه وهُموله
تكنَّفه همَّان : شجوٌ وصبوةٌ فبلِّغ واشيه المنى وعذوله
فإن يَستبِن في وجهه همُّ سجنه فقد غاب في الأحشاء عنكِ دخيله
معنيٌ بكتمان الحبيب وحبه فإن يقتل الكتمانُ فهو قتيله

وينسب أحمد مختار البرزة تطور المطلع الغزلي في قصيدة السجن إلى الشاعر الرمادي ، ويراه « بوحا شاكيا يبث الهموم والعذاب الدفين ، فغلبت الذات على الإطار، واتخذت ألفاظ الغزل العاطفية للتعبير عن آلام الحبس، فاحتملت طاقة إضافية واكتسبت قيمة رمزية في سياقها الجديد»(٧٨) .

وهذه الألفاظ مثل : النحول ، الدمع ، الشجو ، الصبوة ، المنى ، العذول ، الكتمان ، « لا تنشر في السجن أطياف الصبابة ، بل ظلال الهموم والآلام، وكأنها يلقي عليها شفافية رقيقة حتى لا تتساح بعنفها وغليانها . فالإطار يعدل هنا من الحدة العاطفية، والعاطفة تجعل جزئيات هذا الإطار رموزا مشعة بمعان خبيئة شفافة » (٧٩) .

ويشير الشاعر إلى من أقبل من طرف محبوبته ، فينظر من ثقب الباب لعله يبصر البرق المرسل من قبلها ، وإن كان وكيلها لا يسمح بذلك ، ويتمنى لو كانت قريبة منه ومن سجنه؛ لأنها المَلاذ الوحيد عندما تشتد المحن

وتتأزم ويصعب عليه مواجهتها ، « فالحب هو الصدر الحنون الذي يختبئ فيه الشاعر من مصائب الزمن... ذلك لأن الحب بما فيه من طاقة عاطفية متدفقة يمكنه أن يصنع المعجزات بما في ذلك إبعاد الشاعر عن السجن»[٨٠].

ويعلل الشاعر فزع المحبوبة وابتعادها عن السجن؛ لأنه مخشي حتى لو كان مع من يهوى ويحب ، فكيف لهذه الوردة الجميلة أن تقترب من سجنه أو تلجه ، وفيه عاشقها الهائم بها ، فيقول [٨١] :

وأقبلن من نحو الحبيب كأنما	**تحاشَدَ نحوي جفنُه ونصوله**
دعوني أشِمْ بالباب برقَ أحبتي	**قواما فلم يسمح بذاك وكيله**
يَعُمُّ فلا يألو حصارا لعله	**سَيُودي فيردي بثُّه وأليله**
فلو كان في هذا الحصار سميُّه	**لأنساه طولَ السبع في اليوم طوله**
لقد راعني سجن فشطٌ ولو دنا	**من السجن لم يسهل عليَّ دخوله**
يعِزُّ على الورد النضير حُلوله	**ولم يك عند المستهام نزوله**

ولا يكتفي الرمادي بوصف ما يعانيه في سجنه ، وهو يرى أن المحبوبة تتقاسم معه هذه الهموم ، لكنه أحيانا يمزج ذلك بالطبيعة ، فتكون كمقدمة لموضوعه « ففيها تتجلى قدرة الشاعر في تحقيق الوحدة ؛ حيث يقع كل بيت – بل كل شطر من بيت – في موقعه لا يمكن أن يخرج عنه ، ثم كذلك تتجلى قدرة الشاعر في الربط بين مشاعره وبين الطبيعة » [٨٢] ، فهو يشرك عناصرها الحية والصامتة في البكاء عليه ، فالسحاب يهمي بكاء عليه ، والحمائم من جزعه تهتف وتبكي ، بل إنه أشبه بميت يغسله السحاب الواكف ، وتنوح على فقده الحمائم الهاتفة .

وقد ظعنت محبوبته (ليلى) برفقة أهلها وخدمها ، ولكنه هو باق ، فليَلُمِ اللائمون إذن وليعنف المعنفون ، فهم في الواقع متجنون ، فماذا يضيره

منهم جميعا ؟ والشاعر يجد الطبيعة أحست فراق المحبوبة وتخليها، وتأثرت لبعدها ، فها هو يشخص الصباح ، فيتمثل وجهه نحيلا مريضا حزينا بدوره كالشاعر قد فارقه من يحب ، يقول [٨٣] :

على كبدي تهمي السحاب وتذرفُ ... ومن جزعي تبكي الحمام وتهتف

كأن السحاب الواكفات غواسلي ... وتلك على فقدي نوائح هُتَّف

ألا ظعنتْ ليلى وبان قطينُها ... ولكنني باق فلوموا وعنِّفوا

وآنستُ في وجه الصباح لبينها ... نحولا كأن الصبح مثلي مُدْنَف

ويتذكر الرمادي آخر عهده مع من اسمها ليلى حين أطفأت حرارة نفسه التي شبهها بالصيف ، برشفة فسكنت وعادت كالشتاء البارد ، ويربط بين حالتها وهي خائفة حينذاك ، وحاله وهو يرسف في القيود ، فيعكس عليها كل ذلك إذ يتمثل خلاخيلها في مشيتها المضطربة قيودا تكبلها ، ووجهت إليه السلام ببنانها اللامع إشارة سريعة ، كأنها البرق ، وكأن معصمها الكافور بياضا، وهذا إحساس نفسي يستوحيه الشاعر من وضعه في السجن، فيقول[٨٤] :

وأقربُ عهدٍ رشفةٌ بلّت الحشا ... فعاد شتاء باردا وهو صيف

وكانت على خوف فولت كأنها ... من الرِّدف في قيد الخلاخل ترسُف

وأهدتْ سلاما عن بنان كأنها الـ ... ـتماع ووحي بارقٍ متخطِّف

بمعصمِ كافورِ بياضا ، تُكنّهُ ... بغاليةٍ من صِبغه وتطرُّف

ويضيف الرمادي في هذه الأبيات مسترسلا ، كم جمعتهما الليالي ثم أدبرت تنوح على تفريقهما ، وتتلهف اجتماعهما ثانية. وفي ليلة من ليالي أنسهما قد غمرهما ظلامها بكؤوس الخمر التي تبدو كالوجوه المنيرة ، وهما يرتشفانها إلى أن يظهر وجه الصباح الذي يشبه سيدنا يوسف لجماله ، وينقشع ظلام الليل الذي يشبه لقمان في طول عمره وسواد لونه [٨٥] :

وكم ليلةٍ قد جمَّعتنا وأدبرتْ تنوح على تفريقنا وتلهَّفُ
وليلة أنس قد غمرنا ظلامها بأوجه راح تستنير فتُرشَف
إلى أن بدا وجهُ الصباح كأنما تحمَّل لقمانٌ وأقبل يوسفُ

ويشير أحمد مختار البرزة بقوله : «تتلاقى مقاصد الشاعر الأسلوبية بأحواله النفسية؛ حيث تتمازج مشاعره الحزينة مع التعابير والصور الغزلية قديمها وحديثها، ومع الألوان التزيينية من البديع ، فيَخرُج خليط من العمل الأدبي ، يكاد الشعور الصادق فيه تطمره كثافة العمل اللفظي » [٨٦] ، هذه الإشارة ركز فيها على هذه الأبيات للرمادي [٨٧] .

يتضح مما تقدم أن الرمادي في شعره في السجن قدم لموضوعاته بمقدمات غزلية ، ومع ما يدل عليها من نزعة تقليدية « فإنها في الحقيقة نابعة من طبيعة الموضوع متصلة بــه ، وهي لا تفقده صدقه وعفويته ، كما لا تنقص من حرارة انفعال الشاعر ، بل ربما كان ذكر المرأة بين يدي القصيدة سببا في ازدياد الانفعال ودرجته » [٨٨] .

وها هو الرمادي في هذه القصيدة – إلى المقدمات في المؤنث – يقدم لها بمقدمة غزلية في المذكر بثمانية عشر بيتا ، ثم تشفع في سبعة أبيات فيمن سماه سعد وابنه أحمد ، والقصيدة تصل إلى خمسة وعشرين بيتا .

يستهل الشاعر قصيدته مستفهما عن سبب امتناع طيف هذا المحبوب، إذا كان السجن قد منعه من وصاله ، ثم ينحى باللائمة على نفسه ، فالعيب عيبه ، إذ لم تنم عينه حتى يطرقه طيفه ، فزوال منامه هو علة زوال الطيف وعدم زيارته ، ويفتديه الرمادي ولا ينساه مع ما حل به من بلاء ، مع أن من في مثل حاله من السجن ينسى اسمه ، ويرى أن صدوده أقسى عليه من السجن ، حتى إن السجن صار قطعة من صدوده ، وطول اكتئاب الشاعر

جرء من ملاله وهجره ، ويصور هجره مع دلاله بمن يخلط له السم في العسل ، وإن قلب الرمادي ليحسـد ترب نعال محبوبـه ، كما أن ترب نعاله يحسد قلب الشاعر [٨٩] :

هبوا أن سجني مانع من وصاله	فما الخطب أيضا في امتناع خياله؟
نعم، لم تنم عيني فيطرُق طيفُـه	زوالُ منـامي علـةٌ لـزوالـه
فدى الصبُّ من لم ينْسَه في بلائه	وينسى اسمه من كان في مثل حاله
ومن صار سِجني قطعةً من صُدوده	وطول اكتئابي شعبةً من مَلالـه
ومن لم يشُب شهدا بسُمٍّ لطاعـم	إلى أن بـدا لي هجرهُ في دلالـه
ولم تـر عيـني حاسديْن تباينـا	عليـه سوى قلبي وتُرْب نعالـه

ولعل هذا الغلام من طبقة يخشى بأسها؛ لأن الرمادي طوى اسمـه حـذرا ، أو خـوفا على نفسه التي يبغى لها الشفاء ، فإنما يخشى اعتلال الجرح عندما يقتـرب التئامـه ، وما حاجتـه في التصريح باسمه ، وإنما يكفيه تصريحا أن يصف جماله ، فهو الغصن النضير إذا ما نظر الشاعـر إلى قده واعتداله ، بل إنه ليفوق الغصن في محاولة منه تقريب الصورة إلينا، ثم يذكر الرمادي أن ما في شعره من حسن إنما يرجع إلى نفثة محبوبه في فمه قبل قطع وصاله ، فهو إنما ينطق بالسحر الحلال، ويشبه نفسه بابن سيرين الذي اشتغل بتفسير الأحلام وتعبير الرؤى لنفثة نفثها فيه يوسف عليـه السلام ، والشاعر متأثر هنا بالقرآن الكريم مستحضر قصة سيدنا يوسف وعلمه بتعبير الرؤى وتفسيرها ، وإذا كان هذا وضع ابن سيرين مع سيدنا يوسف في منامه فما العذر بالشاعر إذا نفث المحبوب في فيه وقت يقظته . يقول [٩٠] :

وإني لأطـويـه حـذارا وإنمـا	يَخاف اغتيالُ الجرح عند اندماله

وما أرَبي في أن أصرِّح باسمه كفاه من التصريح وصفُ جماله
ألا بأبي الغصنُ النضير وإنما كنيت به عن قـده واعتدالـه
فإن فاقه حسن الحبيب فإنمـا أقرِّب ما أعني وجـود مثالـه
وما حسن هذا الشعْر إلا لنفثةٍ له في فمي من قبل قَطْع وصاله
نطقتُ بسحر عندها غير أنـه من السحر ما لم يُختلف في حَلاله
كذاك ابن سيرين لنفثـة يوسف تكلم في الرؤيا بمثـل مقالـه
أممتثل في نفثـه مـن منامـه فما العذر باليقْظان عند امتثاله

ثم يدعو الشاعر السجين إلى تأمل محبوبه بالنظر إلى صدغيه ، فليصرف الناظر إليهما لحظه كله ، وليتجنب النظر إلى عينيه ، حتى لا يرشقه بنصالهما ، ثم يصف عذاره وخاله ، مستخدما مصطلحات الكتابة والضبط ، كالإعجام أو النقط ، وحرف النون [٩١] :

ألا اصرف إلى صدغيه لحظك كله ودع لحظةً مستغنيا عن نصاله[٩٢]
ترى فيهما نونين عُطِّـل واحـدٌ وآخر مَعجـوم بنقطـةِ خالـه
محا كاتبُ اليُمنى دجى العُجمة التي على النون في اليسرى بحسن احتياله
لئن حُلِيَتْ بالعَجْـم نُون يَمينِـه وعُطِّلَـت النونُ التي في شماله

وفي الاستشفاع والاستغاثة بمن أسماهما سعد وأحمد ، والأول أبو الثاني ويخاطبه بلفظ السيد ، جاعلا من نفسه عبدا يرجوه ويعول عليه ، ولا يجري بباله سواهما؛ إذ إنهما أقوى حباله ، ولذلك فهو يستعين بهما لإخراجه من قعر الهوة التي وقع فيها وهي المطبق ، وهو لم يشفع بأحد سواهما، وكان حريا به أن يشفع بهما وبغيرهما وهو في هذه الحال من الضيق ، ولكنه آثرهما متفائلا بهما ، ففيهما السعد والحمد ، ونعم الفأل ، وإذا صار سعد وابنه معقلا له فلا عذر في إطلاقه من عقاله [٩٣] :

ويا سيدي عبدٌ رجاكم مُعوِّلٌ عليكم ولا يجري سواكم بباله
وهل يستعين المرء في قعر هُوَّة لإخراجه إلا بأقوى حِباله
هل ابصرتموه شافعا بسواكمُ وأفسِح لعبد وهو في ضيق حاله
وما كان إلا فألُ سعدٍ وأحمد إذا صرَّح الداعون أيْمن فاله
وإذ صار سعد وابنه معقلا له فما العذر في إطلاقه عن عِقاله
ويا عارضا كالعارض الجون استجز من الفكر ما أعطاك عند كَلاله
لئن أصبحتْ مجهودَ ذهني بِشُغلة فكم قال فيكم فوقها في ارتجاله

وقد سجن الشاعر ، ومعه غلام من أولاد العبيد ، قال « يخاطب الموكل بباب السجن في شأن هذا الغلام :

حبيبك ممن أتلف الحبُّ قلبه ويلذعُ قلبي حُرقةٌ دونها الجمرُ
هلال وفي غير السماء طلوعه ورئمٌ ولكن ليس مسكنَه القفر
تأملتُ عينيه فخامرني السُّكْر ولا شك في أن العيون هي الخمر
أُناطقه كيما أقولُ وإنما أناطقه عمْدا لينتثرِ الدُّرُّ
أنا عبده وهو المليك كما اسمه فلي منه شطر كاملٌ وله الشطر» (٩٤)

ففي هذه المقطوعة التي يصف فيها حال الغلام وحاله معه ، وهو يخاطب الموكل بباب السجن ، وقد أتلف الحب قلبه ولذعته حرقة تفوق الجمر وهجا ، وينعته بالهلال الذي يطلع في غير السماء ، والرئم الذي لا يسكن القفر ، وحين تأمل عيونه انتابه السكر لأنها لا شك هي الخمر ، ويتعمد الحديث إليه لكي يرى در أسنانه منتثرا ، ويختم الشاعر مقطوعته جاعلا من نفسه عبدا للغلام ، والغلام العبد ملكا يتحكم في شاعرنا ، « إنه سلطان الحب الذي يقلب موازين الأشياء ، ويوحد بين العبد والملك ليتكون منهما اسم الغلام » (٩٥) .

ويستنتج بسيم عبد العظيم من البيت الأخير أن اسمه « كان "عبد المليك" فأخذ الرمادي شطر اسمه "عبد" وترك له الشطر الثاني وهو "الملك" . وقد كان الرمادي يلـوم الأيام على سجنه ، ولكنه عاد يشكرها بعد أن دخل هذا الغلام السجن لأنها قربته منه » (٩٦) .

ولعل الرمادي يشترك مع محمد بن مسعود اليماني المنتسب إلى غسان (٩٧) الذي سجن معه الشريف الطليق (٩٨) – في شكرهما للدهر الذي قرب الرمادي من هذا الغلام الذي يراه ملكا وهو عبد له ، وابن مسعود البجاني كلف بالطليق حين وجد غلاما وسيما، فتصور نفسه أحد اثنين دخلا السجن مع يوسف الصديق رمز الجمال ، فقال يذكر ذلك في سجنه (٩٩) :

غدوتُ في السجن خدنا لابن يعقوب	وكنت أحسب هذا في التكاذيب
رامت عُداتيَ تعذيبي وما شعرتْ	أن الذي فعلـوه ضـد تعـذيبي
راموا بعادي عن الدنيا وزخرفها	فكان ذلك إدنائي وتقـــريبي
لم يعلموا أن سجْني لا أبا لهم	قد كان غايةَ مأمولي ومرغوبي

فالسجن أتاح لهما أن يعبرا عن سلوكهما الماجن الشاذ ، وهما بين جدران السجن ، وإن كانا لا يخفيان حقيقة ما يشعران به من أسى وحزن ، فيسعيان إلى الظهور أمام أعدائهما والشامتين بهما بمظهر الرضى ، ويتخذان رفيقيهما المذكورين وسيلة للتسلية .

لقد طرق الرمادي شعر السجن كفن مستقل لذاته أحيانا ، وأخرى كانت مطالعه أبياتا غزلية قد تطول وقد تقصر كما سبق ، فاتخذ منها وسيلة ومسلكا للتخلص إلى موضوعه ، كما قدم له بوصف الطبيعة .

وبالنظر إلى شعر الرمادي الذي عبر فيه عن نكبته ، فإننا نلاحظه – كشأن الشعراء السجناء الآخرين – يحاول بالكلمة إثارة عطف وشفقة الحكام،

ويتخذ من الشعر وسيلة للاستعطاف ويتشفع بها لدى الخليفة الحكم بابنه هشام المؤيد، وكذلك لدى الحاجب المنصور ، ووصف همومه ، وكيف فقد حريته.

وما وصلنا من شعره في السجن كان قد نظمه على البحر الطويل ، وشاع في معجمه ألفاظ تدل على مأساته في سجنه بالزهراء ، وتبين حالة الأسى والكآبة التي يعاني منها ، وهي تدل على صدق التجربة .

واتضح بعد دراستنا المتواضعة لشعر الرمادي السجين أن الصور البيانية فيه مختلفة ومتنوعة ، وحلاها بالألوان البديعية هي الأخرى ، وقد استلهم من الموروث الديني والثقافي والأدبي ، المشرقي والأندلسي ، ما مكنه من التأثير في قارئيه ومتلقيه ، الشيء الذي حدا بهم إلى الانفعال معه ، والوقوف على معاناته إلى حد كبير .

هوامش وتعليقات :

١ – قال المقري : «ومن كهلان من ينتسب إلى كندة، وهو ثور بن عُفير بن عدي بن الحارث بن مرة بن أدد ، ومنهم يوسف بن هارون الرمادي الشاعر » . نفح الطيب . تحقيق إحسان عباس . دار صادر . بيروت . م ١ ص ٢٩٦ .

٢ – كناه ياقوت الحموي بأبي بكر ، والذين ترجموا له لم يذكروه بهذه الكنية ، هذا ما يؤكد عدم صدقها . معجم الأدباء . تحقيق أحمد فريد الرفاعي . مكتبة عيسى البابي . القاهرة . ١٩٣٦ . ج ٢ ص ٦٢ .

٣ – ابن بشكوال . الصلة . الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر القاهرة . ١٩٦٦ . ص ٦٧٤ .

٤ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . تحقيق إبراهيم الإبياري . دار الكتاب اللبناني . بيروت . ١٩٨٣ . ص ٣٩٦.

٥ – ابن خلكان . وفيات الأعيان . تحقيق إحسان عباس . دار الثقافة . بيروت . ١٩٦٨ . ج ٧ ص ٢٢٥ .

٦ – ابن سعيد . المغرب في حلى المغرب . تحقيق شوقي ضيف . دار المعارف . مصر . ط ٣ . ١٩٧٨ . ج ١ ص ٣٩٣ .

٧ ، ٨ – ابن حيان . المقتبس في أخبار بلد الأندلس . تحقيق عبد الرحمن علي الحجي . دار الثقافة . بيروت . ص ٥٦ ، ٧٤ .

٩ – آنخل بالنثيا . تاريخ الفكر الأندلسي . ترجمة حسين مؤنس . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . ط ١ . ١٩٧٩ . ص ٦٨ .

١٠ ، ١١ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

١٢ – الضبي . بغية الملتمس . دار الكتاب العربي . القاهرة . ١٩٦٧ . ص ٤٩٣ .

١٣ – ابن بشكوال . الصلة . ٦٧٤ .

١٤ – ياقوت الحموي . معجم الأدباء . ٢ : ٦٢ .

١٥ – ابن خلكان . وفيات الأعيان . ٧ : ٢٢٥ .

١٦ – ابن سعيد . المغرب . ١ : ٣٦٥ .

١٧ – رمادة : موضع بين الإسكندرية وبرقة . انظر : الحميري . الروض المعطار في خبر الأقطار .تحقيق إحسان عباس. دار القلم للطباعة. بيروت. ١٩٧٥. ص ٢٦٨.

١٨ – بطليوس : مدينة بالأندلس ، وهي حديثة ، بناها المسلمون ، وهي مدينة جليلة في بسيط من الأرض . انظر : الحميري . المصدر نفسه . ٩٣ .

١٩ – الضبي . بغية الملتمس . ٤٩٣ .

٢٠ – الرمادي ، يوسف بن هارون . شعره . جمع وتقديم ماهر زهير جرار . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط ١ . ١٩٨٠ . ص ١١١ ، الثعالبي ، أبو منصور . يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر . تحقيق محمد محيي الدين . دار الفكر . بيروت . ط ٣ . ١٩٧٣ . ج ٢ ص ١٠٠ .

٢١ – أحمد هيكل . الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . دار المعارف . مصر . ١٩٨٢ . ص ٢٨٤ . هامش ١ .

٢٢ – إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة. دار الثقافة . بيروت . ط ٦ . ١٩٨١ . ٢٠٥ .

٢٣ – هو يحيى بن هذيل بن الحكم بن عبد الملك بن هذيل بن إسماعيل بن نويرة بن مالك التميمي القرطبي ، ففيها ولـــد سنة ٣٠٥ هـــ، ونشأ في بيئة ثقافية مزدهرة ،

في القرن الرابع الهجري ، فتلقى ثقافة لغوية وأدبية ودينية متنوعة عن شيوخ زمانه ، فقـد ذكره الحميدي أنه كان من « أهل العلم والأدب والشعر ، غلب عليه الشعـر فصار من المشهورين به ، وقد سمع الحديث» . جذوة المقتبس . ٣٨١ . توفي سنة ٣٨٩ هـ ، بعد أن كف بصره فأصبح يعرف بالكفيف . انظر ترجمته : ابن الفرضي . تاريخ علماء الأندلس . الدار المصرية للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٦٦ . ص٩٥، الضبي . بغية الملتمس . ٥٠٩ – ٥١٠ ، المقـري . نفح الطيب . ٣ : ٧٣ ، إحسان عباس . تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر سيادة قرطبة . ٢١٤ .

٢٤ – إحسان عباس . تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة . دار الثقافة . بيروت . ط ٦ . ١٩٨١ . ٢٠٥ .

٢٥ – ابن بسام . الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . تحقيق إحسان عباس . الدار العربية للكتاب . ليبيا – تونس . ط ١ . ١٩٧٩ . ق ٣ م ١ . ص ٣٤٦ – ٣٤٧ .

٢٦ – الرمادي. شعره. ١١١ . الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٧٠ .

٢٧ – ياقوت الحموي . معجم الأدباء . ٢ : ٦٢ .

٢٨ – الأمير أرقم بن عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد الرحمن بن عامر بن مطرف بن موسى بن ذي النون ، كان أخوه إسماعيل هو أول من ملك طليطلة من بني ذي النون. انظر ذلك: ابن سعيد . المغرب٢ : ١٤، المقري. نفح الطيب٤: ١٣٣– ١٣٤.

٢٩ – ابن سعيد . المغرب . ٢ : ١٤ .

٣٠ – مصعب بن عبد الله بن محمد بن يوسف يعرف بابن الفرضي ، شاعر ، كان حيا قبل ٤٤٠ هـ . انظر : الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٥٢ .

٣١– ياقوت الحموي . معجم البلدان . ٢ : ٥٢ .

٣٢– إحسان عباس . تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة . ٢٠٦ .

٣٣ – سرقسطة: تقع في شرق الأندلس، وهي المدينة البيضاء، وهي مدينة كثيرة الفواكه. وأخذت من أيدي المسلمين سنة ٥٠٢ هـ. انظر: الحميري. الروض المعطار. ٣١٧ .

٣٤ ، ٣٥ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٧١ ، ٣٧٢ .

٣٦ – ابن حزم. طوق الحمامة. تحقيق الطاهر أحمد مكي. دار المعارف. مصر . ط ٣ . ١٩٨٠ . ص ٤٠ ، الضبي . بغية الملتمس . ٤٩٣ – ٤٩٤ .

٣٧ – انظر الرمادي . شعره . القطعة رقم ١١٠ .

٣٨ – الضبي . بغية الملتمس . ٣٩٤ .

٣٩ – هو محمد بن عبد الله بن عبد الواحد ، ويشتهر بفرحون . كان واليا على شنترين بغرب البلاد . انظـر : ابن الأبار . الحلـة السيراء . تحقيق حسين مؤنس . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة . ط ١ . ١٩٦٣ . ج ١ ص ٢٨٠ .

٤٠ – شنترين بالأندلس مدينة معدودة بكور باجة. انظر : الحميري . الروض المعطار . ٣٤٦ – ٣٤٧ .

٤١ – ابن الأبار . الحلة السيراء . ١ : ٢٨٠ .

٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ١٣ ، ١٣ ، ١٦ .

٤٥ – الرمادي . شعره . ٧٣ – ٧٤ ، الحميدي . المصدر نفسه . ١٤ – ١٥ .

٤٦ – الرمادي . شعره . ١١٨ ، الحميدي . المصدر نفسه . ٣٧٣ .

٤٧ – ابن خاقان أبو الفتح . مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس . تحقيق محمد علي شوابكة . مؤسسة الرسالة . بيروت . ط ١ . ١٩٨٣ . ص٣١٧ .

٤٨ – ابن خاقان . المصدر نفسه . ٣١٧ .

٤٩ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٧٢ .

٥٠، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ – ابن حيان . المقتبس . ١٩٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

٥٤ – أبو الحسن جعفر بن عثمان بن نصر بن فوز بن عبد الله بن كسيلة الحاجب المصحفي ، من بربر بلنسية ، أديب عمل كاتبا أيام الناصر لدين الله ، وتقلد خطة الوزارة إبان خلافة الحكم المستنصر ، ولما آلت الخلافة إلى هشام المؤيد تصرف في أمور الدولـة ، لكن المنصور محمد بن أبي عامر صرفه عن الحجابة وأودعه السجن ، واستمرت البلية عليـه سنين إلى أن مات سنـة ٣٧٢ هـ . انظر : الحميدي . جذوة المقتبس . ٢٨٩ ، وفيها المعروف بابن المصحـفي ، ابن خاقان . مطمـح الأنفـس . ١٥٣ – ١٦٦ ، ابن بسام . الذخيرة . ٤/١ : ٥٨ ، الضبي . بغية الملتمس . ٢٥٧ ، المراكشي ، عبد الواحد . المعجـب في تلخيص أخبار المغرب . تحقيق محمد سعيد العريان القاهرة . ١٩٦٠.. ص ٦٢ ، ابـن الأبار .

الحلة السيراء . ١ :٢٥٧ – ٢٦٧ ، ابن سعيد . المغرب . ١٩٥ – ١٩٦ ، ورايات المبرزين وغايات المميزين تحقيق النعمان عبد المتعالي . لجنة إحياء التراث الإسلامي . القاهرة . ١٩٧٣ . ص٦٩ ، ابن عذارى أبو عبد الله المراكشي . البيان المغــرب في أخبار الأندلس والمغرب . تحقيق ح . س . كولان ، وليــفي بروفنسال . دار الثقافة . بيروت . ج ٢ ص ٢٦٧ ، ابن الخطيب ، لسان الدين . أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك تلمسان . تحقيق ليفي بروفنسال . دار المكشوف . لبنان . ص ٦٠ – ٦١ ، المقري . نفح الطيب . ١ : ٤٠٢ ،أ محمــد فــورار . ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي الأندلسي (- ٣٧٢ هـ) . مجلة صحيفة دار العلوم . القاهرة . عدد ٢٤ . ديسمبر ٢٠٠٥ .

٥٥ – المراكشي . المعجب . ٧٠ .

٥٦– ابن حيان . المقتبس . ٢٠٤ .

٥٧ – المقري . نفح الطيب . ٣ : ٣٦٤ – ٣٦٥ .

٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ – المراكشي . المعجب . ٧٠ ، ٧٠ – ٧١ ، ٧١ .

٦١ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٧٣ .

٦٢ – ابن سعيد . المغرب . ١ : ٣٩٢ .

٦٣ – أحمد هيكل . الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ٢٨٦ .

٦٤ – ابن خاقان . مطمح الأنفس . ٣١٢ .

٦٥ – الحميدي . جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس . ٣٧٠ .

٦٦ – هو أبو تمام غالب بن رباح المعروف بالحجام . يقول ابن بسام : « كان معدودا في شعراء عصـــره إلا أنـــه كان متخلـــف في شعره». الذخيرة . ٢/٣ : ٨٢١ ، ويقول المقري فيه : « وكان المذكور ربي في قلعة رباح غربي طليطلة ، ولا يعلم له أب ، وتعلم الحجامة فأتقنها ، ثم تعلق بالأدب حتى صار آية فيه » . نفح الطيب ٣ : ٤١٥ ، انظر : ابن سعيد . المغرب . ٢ : ٤٠ ، ورايات المبرزين لنفس المؤلف . ٨٢ .

٦٧ – ابن بسام . الذخيرة . ٢/٣ : ٨٢١ .

٦٨ – هو حسين بن وليد بن نصر أبو القاسم القرطبي، المعروف بابن العريف (-٣٩٠ هـ) كان نحويا عالما بالعربية متقدما فيها، أستاذ في الأدب، مقدم في الشعر، وله رحلة إلى المشرق، وبعد عودته كان يحضر مجالس المنصور بن أبي عامر الأدبية واللغوية، وأدب أبناء المنصور بن أبي عامر. انظر ترجمته: ابن الفرضي. تاريخ علماء الأندلس١: ١١٤ – ١١٥، الحميدي. جذوة المقتبس . ١٩٤ – ١٩٥ .

٦٩ – ابن بسام . الذخيرة . ١/١ : ٣٠٩ .

٧٠ – الرمادي . شعره . ٥١ ، ابن خلكان . وفيات الأعيان . ٧ : ٢٢٧ .

٧١ – الرمادي . المصدر نفسه . ١١١ – ١١٧ .

٧٢، ٧٣ – الرمادي . المصدر نفسه . ٤٧ ، ٩١ – ٩٢ .

٧٤ – أحمد عبد العزيز . قضية السجن والحرية في الشعر الأندلسي . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ط ١ . ١٩٩٠ . ص ١٠١ .

٧٥ – الرمادي . المصدر نفسه . ٩٣ .

٧٦ – أحمد هيكل . الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

٧٧ – الرمادي . شعره . ١٠٣.

٧٨ ، ٧٩ – أحمد مختار البرزة . الأسر والسجن في شعر العرب . مؤسسة علوم القرآن . دمشق – بيروت . ط ١ ١٩٨٥ . ص ٦٥٦ .

٨٠ – أحمد عبد العزيز . قضية السجن والحرية في الشعر الأندلسي . ١٠٤ .

٨١– الرمادي . شعره . ١٠٣ – ١٠٤ .

٨٢ – أحمد هيكل . الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ٢٩٦ .

٨٣ ، ٨٤ – الرمادي . شعره . ٨٨ – ٨٩ ، ٨٩ .

٨٥ – هذه الأبيات وردت في شعر الرمادي في قطعة منفصلة رقم ٧٠ ، ويقول إحسان عباس في كتاب التشبيهات لابن الكتاني من تحقيقه. دار الثقافة. بيروت. ص ٣٥ هامش ٤: لعل البيتين من قصيدته «على كمدي تهمي السحاب وتذرف» ، ويرجح بسيم عبد العظيم عبد القادر إبراهيم في كتابه شعر السجن والأسر في الأندلس . جمع وتوثيق. مكتبة الخانجي. القاهرة ط ٢ . ١٩٩٦. المجموع. ٢٨. هامش ٣ –

أن هذه الأبيات الثلاثة من نفس القصيدة ، ونحن نرجح أيضا أن البيتين والبيت الثالث من نفس القصيدة لوجود ترابط بينهما.

٨٦ ، ٨٧ – أحمد مختار البرزة . الأسر والسجن في شعر العرب . ٥٧٠ – ٥٧١ ، ٥٧١ . هامش ١ .

٨٨ – علي لغزيوي . أدب السياسة والحرب في الأندلس . دار المعرفة للنشر والتوزيع . الرباط . ١٩٨٧ . ص ٣٧٣ .

٨٩ ، ٩٠ – الرمادي . شعره . ١٠٨ ، بسيم عبد العظيم عبد القادر إبراهيم . شعر السجن والأسر في الأندلس ، المجموع . ٣٩ – ٤٠ .

٩١ – الرمادي . شعره . ١٠٩ .

٩٢ – وردت كلمة صدغيك في شعر الرمادي ، ولكن أحمد عبد العزيز غيرها لعدم ملاءمة المعنى إلى كلمة " صدغيه " في كتابه قضية السجن والحرية في الشعر الأندلسي . ٤٢١ ، وأكدها بسيم عبد العظيم في دراسته القيمة لشعر السجن والأسر في الأندلس ، الجمع والتحقيق . ٤٠ .

٩٣ ، ٩٤ – الرمادي . شعره . ١١٠ ، ٧١ .

٩٥ – أحمد عبد العزيز . قضية السجن والحرية في الشعر الأندلسي . ٩٤ .

٩٦ – بسيم عبد العظيم . شعر السجن والأسر في الأندلس . ١٣٠ .

٩٧ – محمد بن مسعود البجاني اليماني الغساني ، أصله من بجانة ، وسكن قرطبة فنسب إليها، وكان شاعرا مشهورا منتجعا للملوك ، كثير الشعر مليح الغزل طيب القول . كان في حدود الأربعمائة. انظر ترجمته: الحميدي. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ١٥١، ابن بسام. الذخيرة١/١ : ٥٦٢ ، الضبي . بغية الملتمس . ١٣١ ، ابن سعيد . المغرب . ١ : ١٩١ – ١٩٢ ، المقري . نفح الطيب . ٣ : ٣٨٨ .

٩٨ – هو مروان بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الرحمن الناصر ، ويعرف بالشريف الطليق (٣٥٢ هـ–٤٠٠ هـ)، سجن لقتله لأبيه بسبب جارية، وفيه تفتقت قريحته، وأطلق سراحه بعد أن قضى فيه حوالى ستة عشر عاما. وللطليق شعر كثير وحسن . انظر تفاصيل ذلك : ابن حزم . جمهرة أنساب العرب . تحقيق عبد السلام هارون . دار المعارف . مصر . ١٩٦٢ . ص ١٠٠ ، ١٠٣ ، وطوق الحمامة . ٥٠ ، الحميدي . جذوة المقتبس في تاريخ ولاة الأندلس . ٢٤٣ ، الضبي . بغية الملتمس

. ٤٦١ ، ابن بسام . الذخيرة . ١/١ : ١٠٣ ، ٥٦٣ - ٥٦٤ ، المراكشي . المعجب . ٢٨٥ ، المقري . نفح الطيب . ٥٨٦ ، غرسية إميليو غومس . مع شعراء الأندلس والمتنبي . تعريب الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . مصر . ط ٣ . ١٩٨٣ . ص ٥٨ - ٨٢ ، إحسان عباس . تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر سيادة قرطبة . ٢٢٣ - ٢٣٥ ، فورار محمد . الشريف الطليق الأندلسي ، سيرته وأهم موضوعاته الشعرية . مجلة العلوم الإنسانية . جامعة محمد خيضر . بسكرة . الجزائر . عــدد ٥ . ديسمبر . ٢٠٠٣ . ص ١٧٧ - ١٨٩ .

٩٩ - ابن بسام . الذخيرة . ١/١ : ٥٦٣ ، المقري . نفح الطيب . ٣ ك ٣٨٨ .

قضية الطبع والصنعة عند أبي حيان التوحيدي
كتاب (الإمتاع والمؤانسة) نموذجا

أ. بوعجاجة سامية(*)

إن أول ما يتبادر إلى الذهن ويحير العقل، حقيقة التوحيدي المفكر والأديب، أكان ناقدا أم لا؟

فهذا الكاتب الذي خاض في الفلسفة ومشكلاتها، ودرس موضوعات الفكر والمنطق بتشعباتها، وجال في قضايا الشريعة والسياسة وأحوال الناس والمجتمعات – أهو قادر على أن يتفرغ لمسائل الأدب وموضوعاته المتباينة ومباحثه المتنوعة؟ وأن يعرض النصوص الأدبية على طاولة البحث بالشرح والتحليل، ويبسط مسيرة حياة الشعراء والأدباء، ويقدمها في ضوء ما سمعه وما فهمه وما انطبع في ذهنه عنها ..... إلى غير ذلك مما استرعى اهتمامه وأثار خياله في ذلك العصر الموسوم بالنهضة العلمية والأدبية؟

المؤكد في كل هذا أن التوحيدي كان أديبا ذواقة على اطلاع بالحركة النقدية، وعلى علم برجالاتها وأعلامها المبدعين، تهفو نفسه للكلمة الجميلة والعبارة المشرقة/ "وكان مهيأ بحكم ذلك الذوق النافذ والاطلاع الواسع ليكون في طليعة النقاد " (١).

ولعل كتابه "الإمتاع والمؤانسة" يدلل على حسن استيعابه الفكري ويبرز حسه الفنى العالي بالنص الأدبي شعره ونثره، ولكن قبل ذلك من هو التوحيدي؟

(*) أستاذة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية– قسم الأدب العربي– جامعة بسكرة – الجزائر.

أبو حيان التوحيدي بين توهج العقل وإهمال معاصريه:

حينما تعرض ياقوت الحموي في معجمه للتعريف بحياة التوحيدي كان بشهادة الدارسين والمؤرخين للأدب من أوائل من تحدثوا عن حياته، وأماطوا اللثام عن جوانب خفية من شخصيته؛ إذ سلط عليه الضوء بالبسط والتحليل ، فقال: "فهو شيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء" (٢).

وقد أثار التوحيدي جدلا كبيرا بين الدارسين حول حياته وعام مولده ووفاته، وسبب تسميته بهذا الاسم ومكان ولادته. فهناك من نسب لقب التوحيدي إلى نوع من التمر، في حين ألحقه بعضهم بعقيدة المعتزلة القائمة على التوحيد، وفريق آخر يختلف في مكان الولادة فيرى أنه نيسابوري أو واسطي أو شيرازي. عرفه السيوطي فقال هو: "علي بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدي بالحاء المهملة نسبة إلى نوع من التمر، وقال شيخ الإسلام ابن حجر: يحتمل أن يكون إلى التوحيد الذي هو الدين؛ فإن المعتزلة يسمون أنفسهم أهل العدل والتوحيد. شيرازي الأصل وقيل: نيسابوري..."(٣).

ورجح بعضهم ولادته ببغداد عام ٣١٠ هـ، ووفاته سنة ٤١٤ هـ. لكن الحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان أن التوحيدي قد قاسى في حياته الأمرّين، وعاش هناك في ذلك الوسط البغدادي المتلألئ المتوهج بأنوار العقل وإشراقة المعرفة، المنفتح على كل وافد دخيل، المتفاعل مع كل جديد جميل- يرى بعين دامعة وقلب مفجوع قعوده بين الوراقة والكتابة لا يكاد ينال من كده وشقائه إلا الأجر الزهيد والإهمال الشديد، في المقابل تفتح الدنيا ذراعيها لأولئك المحظوظين من أصحاب العقول الضعيفة والأفهام البليدة والمعارف الهزيلة والأفكار السقيمة؛ يراهم يرتقون ويصعدون حتى يلامسون عنان

السماء، ينالون العطف والحظوة عند الحكام والأمراء، يغدقون عليهم بالعطايا ويدنونهم من مجالسهم.

أما هو فقد شقى بالحياة وشقيت به، فامتلأت نفسه حزنا واطمأن إلى "جده العاثر، وحظه المنكود، فلو كان رجلا مجدودا في دنياه لتلفت الناس إليه واهتموا بنسبه وعرفوا مسقط رأسه، لكنهم عرفوه شقيا محروما فانصرفوا عنه، وأغفلوا أمره ...." [٤].

وقد أحس هذا الكاتب العاثر الحظ منذ الوهلة الأولى بتعاسته حينما قطع مسافات وجاب أقطارا، تاركا وراءه بغداد وعمله المضني "حرفة الوراقة" ملتجأ إلى دار الإمارة بخراسان قاصدا "ابن العميد" ثم "الصاحب بن عباد" الوزيرين المعروفين في دنيا الجاه والكتابة، فرداه خائبا، وصداه عن بلوغ آماله ، الأمر الذي دفعه إلى تأليف رسالة في ثلبهما تسمى برسالة "ذم الوزيرين".

وقد اشتعلت نفسه حقدا على الدنيا وتغيظا وكرها للناس الذين يزدرون الكرام، ويصدون أصحاب المواهب الأذكياء، يتوددون للئام، ويقربون منهم أصحاب العقول البليدة. وقد وصف سوء حاله ومآله لصديقه أبي بكر القومسي فقال: "ولقد استولى علي الحرف وتمكن مني نكد الزمان إلى الحد الذي لا أسترزق مع صحة نقلي وتقييد خطي وتزويق نسخي وسلامته من التصحيف والتحريف بمثل ما يسترزق البليد الذي ينسخ النسخ، ويمسخ الأصل والفرع.." [٥].

أحس أبو حيان إذن بأن مكانه ليس في وظيفة أجرها زهيد (الوراقة) وبين أناس شغلهم الشاغل النسخ والتقييد (الوراقين)، فما يملكه من ذكاء وقاد وفطنة وثابة وطموح جامح كفيلة بأن توصله إلى مراتب كبيرة، ودرجات في الدولة جليلة؛ ولأن الدهر قد بلغ هذه الدرجة من السوء، كما أن الناس يكاد

العيش بينهم يصير نارا تلتهب أوارا، ولأن الشريف الحر يعاني الاغتراب ويشكو الفاقة والحرمان - فلا أجمل من أن يطوى ذكره قبل أوان رحيله، ولا أقبح من أن يترك في دنيا بهذه الفظاعة، وأناس بهذا اللؤم والدناءة، ما ألفه من كتب ونشره من صحف، وصاحبها لم يأبه لوجوده ولا رعيت حرمته؛ لذلك يجمع كتبه في شيخوخته ويضرم النار فيها، ولمّا ينتقده صديق له، وسيتعظم جرمه الذي ارتكبه بحق عقله، رد عليه بقوله: "وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لي من أحدهم وداد؟ ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ، ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة" [٦].

إن كرهه لعالم الأحياء وفي المقابل احتقار الناس له وعدم اهتمامهم بعبقريته هي ما أجهزت على كتبه في تلك الحادثة الشنيعة، وأتت على حصاد عمر من العطاء المتواصل والنشاط الفكري الدائب، ولولا حظ الاستثناء الذي حفظ بعضا من كتبه، لكانت النار قد التهمت عقله ومحت ذكره من سجل الخالدين.

مؤلفاته:

عدّ ياقوت الحموي للتوحيدي سبعة عشر كتابا، هي:

- رسالة الصديق والصداقة.
- كتاب الرد على ابن جني في شعر المتنبي.
- الإمتاع والمؤانسة "جزءان".
- الإشارات الإلهية "جزءان".
- كتاب الزلفة.
- المقابسة "المقابسات".

- كتاب رياض العارفين.
- كتاب تقريظ الجاحظ.
- ذم الوزيرين.
- كتاب الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي.
- كتاب الرسالة في صلات الفقهاء في المناظرة.
- الرسالة البغدادية.
- الرسالة في أخبار الصوفية.
- الرسالة في الحنين إلى الأوطان.
- كتاب البصائر (عشر مجلدات).
- المحاضرات والمناظرات (٧)

ولم يبق من هذه الأعمال، كتب مطبوعة ومنشورة إلا ما يلي:

"الصداقة والصديق"، "المقابسات"، "الإشارات الإلهية"، "البصائر والذخائر"، "الهوامل والشوامل"، "مثالب الوزيرين"، "الإمتاع والمؤانسة" وهذا الكتاب الأخير هو الذي جعلته مجال دراستي المتواضعة.

ويعد كتاب "الإمتاع والمؤانسة" من الكتب الأدبيّة القيّمة التي ألفت إبّان القرن الرابع الهجري وأوائل القرن الخامس الهجري (٨).

وقبل التعرض لهذا الموضوع النقدي، بودي أن أتحدث عن الكتاب ودواعي تأليفه؛فقد شاءت الأقدار أن تكون لعودة الكاتب من سفره إلى خراسان خائبا، قافلا إلى بغداد صفر اليدين، يضاف إليها ما تعرض له منزله ومتاعه من السلب والنهب - فرصة ذهبية اغتنمها أبو الوفاء المهندس في التوسط لدى الوزير ابن سعدان حتى ينضم التوحيدي إلى مجلسه العلمي.

وهو مجلس شبيه بالموائد المستديرة في أيامنا، إذ تجتمع فيه نخبة من العلماء النابهين الأذكياء، يتناقشون في مختلف القضايا العلمية والشؤون الفكرية والأحوال اليومية.

ولم يكن مجلس الوزير إلا صورة مصغرة تدل على اهتمام وزراء وأمراء ذاك الزمان - وبخاصة بني بويه - بالمناقشات الفكرية والمطارحات العقلية والخوض في المسائل الفقهية والألوان الأدبية والقضايا اللغوية النحوية، ومحاولة خلق جو من الاتصال والاحتكاك بالعلماء فيما بينهم، وبين أصحاب السلطة والقرار. "لقد كان ذلك العصر عصر الندوات، ندوة عضد الدولة بن بويه في شيراز، وندوة ابن العميد في الري، وندوة الصاحب بن عباد في أصبهان، وندوة الوزير المهلبي في بغداد، وقد سبقتها في بغداد ندوة ابن سعدان هذا الذي وزر لصمصام الدولة لمدة ثلاث سنوات على وجه التقريب" (٩).

ولا شك أن الوزير كان محظوظا بهذا الوافد الجديد الذي انضم إلى مجلسه، ومن خلاله حظينا نحن بهذه الأمسيات الفكرية والسهرات العلمية ـ التي إن دلت على شيء ـ فإنما دلت على المستوى التثقيفي العالي، والرقي الفكري الكبير، الذي بلغه العرب أيام الازدهار الحضاري للأمة الإسلامية.

المهم أن الكتاب أهداه التوحيدي إلى صديقه أبي الوفاء المهندس البوزجاني (وكان من علماء زمانه، وقد برع خاصة في علمي الرياضيات والهندسة).

أما عن سبب تسمية الكتاب بهذا الاسم (الإمتاع والمؤانسة)، فقد كشف الوزير في مبدأ ليلته الأولى رغبته الملحة في المحادثة والتأنيس، وإيضاح ما غمض من القضايا والمسائل التي تبسط في كل مجلس؛ "ولذلك تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولأتعرف منك أشياء كثيرة

مختلفة تردد في نفسي على مر الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكني أنثرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض" (١٠).

والكتاب كما يستفاد من عنوانه على جانب كبير من الجمالية والإبداعية؛ "فهو يمتع قارئه بما حوى من أدب وعلم، ويؤنسه بما ضمّ من طرف وحوار" (١١).

وهو مجموعة من المجالس أو المحاضرات ألقيت طيلة أربعين ليلة، في مختلف المسائل والموضوعات.

ويقع الكتاب في ثلاثة أجزاء، وقد طبع عدة مرات بالقاهرة، وهذه النسخة التي بين أيدينا حققها الأستاذان: أحمد أمين، وأحمد الزين.

نجد في الكتاب قضايا نقدية لمسها الكاتب فعرض لها، كقضية اللفظ والمعنى، والبلاغة والأسلوب ، والشعر والنثر، والطبع والصنعة.. فيا ترى ما المعيار الذي يضبط الصياغة الشعرية: الطبع أم الصنعة أم كليهما معا؟ وما مفهوم كل واحد منهما؟

إن الحياة مليئة بالتناقضات، زاخرة بالحوادث والمشكلات، والشاعر كيان مرهف تتدفق في قلبه المشاعر، وتتأجج في نفسه الحسرات، فلا يملك أمام هذا السيل الجارف من طوفان التعابير والإيحاءات إلا أن ينطق حتى يضع بين أيدينا ذاته الجميلة ، وروحه المرهفة.. هكذا الشعر– بلا شك – تعبير عن الحياة ونقل أمين لها.

والمطبوع شاعر ملهم يقف أمام اللحظة الشعرية صافي المزاج مرتاح البال، صحيح الفطرة، نقي العقل، يتلقى المشاعر في هيئة أبيات تنثال عليه انثيالا، كأنما يتلقى كلمات من السماء، فإذا انتهت القصيدة أخرجها للناس كما مخضها كيانه وعقله، يتركها كما هي بغثها وغثيثها؛ لأنها وليدة اللحظة، بنت الفطرة، شأنها في ذلك شأن الجنين الذي يولد ويتشكل كما

أرادته يد الإله؛ فيخلق ذكرا أو أنثى، جميلا أو قبيحا، هذا إجمالا موقف المطبوعين.

أما أصحاب الصنعة ــ ومن يؤيدونهم ــ لا يوافقونهم الرأي، وإن كان الرأي القائل بأن الشعر إلهام منبعه الفطرة صحيح؛ مع ذلك فالشعر كيان كأي وجود آخر يحتاج إلى دواعي الحياة وأسباب العيش ليكبر وينمو.

فالطفل يكون صبيا ضعيفا ثم يكبر فيصير رجلا قويا، ولن يتسنى له ذلك دون الرعاية والحنان وإحاطته بكل ضروريات الحياة.

القصيدة أيضا جنين في طور التشكل، والشاعر وحده من بيده مفتاح تحديد نوعية هذا التشكل، عليه أن يمارس الفعل بكل كيانه وإحساساته دون إغفال عقله الممحص وتجربته القيّمة وذكائه الواعي، فكم من قصيدة جميلة المنبت والفطرة لم تجد الرعاية والثقاف فتآكلت ومات ذكرها بين الناس، في حين نجد قصيدة أقل منها جمالا غير أنها باجتهاد الشاعر وطول دربته شاعت بين الناس وارتفع مقام صاحبها.

وبين دعاة الطبع والتكلف يبدو أن القضية شغلت حيزا مهما في الدراسات النقدية، وأول من يطالعنا في هذا المجال "بشر بن المعتمر" ففي صحيفته الشهيرة الواردة في البيان والعمدة والصناعتين، يحث هذا الناقدُ الشاعرَ على تهيئة الأجواء المناسبة للتشكل الشعري، فراحة البال وصحة الطبع عوامل يحتاجها كل أديب حتى ينشأ النص وتبرز جماليته، أما التوعر والتعقيد والتكلف من أسباب قتل النص ومحو جاذبيته. يقول: "خذ من نفسك ساعة لنشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها لك؛ فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسنا .. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة والتكلف والمعاودة .. فإن النفس لا تجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرغبة والمحبة" (١٢).

وفي معرض رده عن الشعوبية، التي راحت تطعن في فصاحة العرب وبلاغتها؛ محاولة الهدم بمعاولها بيانا منذ الأزل قائما، دحض الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) هذه الفكرة، موضحا بالبرهان أن كلام العرب عن فطرة وسجية لم يتكلفوه أو يماثلوا فيه بلاغات أخرى؛ لأنهم ببساطة أميون، حياتهم بدوية، سكناهم الصحراء موئل الفصاحة والنقاء " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة ... وكانوا أميين لا يكتبون. ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر وهم عليه أقدر .. وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من قبله فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم واتصل بعقولهم من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب" (١٣) .

وسرعان ما ابتعد النص الأدبي عن واديه الدافق، وأرضه اليانعة وسمائه الصافية على أيدي "أصحاب البديع" الذين راحوا يشحنونه بألوان زخرفية وأشكال فنية محتفين بالطباقات والكنايات، معبأ بأسلوب المبالغة وتوليد المعاني والأفكار الفلسفية.

ويعد أبو تمام الشاعر المتوفي سنة (٢٣٢هـ) زعيما لمدرسة البديع، وفي هذا السياق ألف ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) كتابا بهذا الاسم "البديع" عرف فيه بهذا اللون الفني وأكد عروبته.

وفي كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) بين أن القصيدة الجميلة العذبة هي من توفرت فيها شروط الطبع والراوية والذكاء، "إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز"(١٤).

فبعد أن استعرضنا بعض الأقوال والآراء حول هذه القضية، لننظر في رأي أبي حيان من خلال كتاب "الإمتاع والمؤانسة".

فمنذ الوهلة الأولى يضعنا التوحيدي أمام حقيقة ماثلة، يقف أمامها المتمرسون فضلا عن الكتاب والشعراء عاجزين، شاعرين بصعوبتها والإحاطة بأشكالها وصورها، وهو التعبير الفني -أو الكلام- الذي قد يسهل مرة ويعسر مرات أخرى "فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن (نشاط) كأرن المهر وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق؛ وهو يتسهل مرة ويتعسر مرارا ويذل طورا ويعز أطوارا" (١٥).

وحين يعرض لقضية الطبع والصنعة يتحدث على لسان ابن المقفع (ت١٤٢هـ) عن العرب بوصفها أمة عاقلة عن الأمم الأعجمية؛ لأنها اهتدت إلى مكارم الأخلاق، واستحدثت نمط معيشتها، وأساليب تعبيرها، وطرائق تفكيرها من وحي فطرتها، وطبيعتها البسيطة؛ لأنها باختصار أمة لم تكن تكتب فتستند إلى مفكريها أو تتكأ على موروثها الثقافي. "إن العرب ليس لها أول تؤمه ولا كتاب يدلها، أهل بلد قفر، ووحشة من الأنس، احتاج كل واحد منهم في وحدته إلى فكره ونظره وعقله؛ وعلموا أن معاشهم من نبات الأرض فوسموا كل شيء بسمته، ونسبوه إلى جنسه، وعرفوا مصلحة ذلك في رطبه ويابسه، وأوقاته وأزمنته.."(١٦).

إن البيئة العربية الموسومة بالجدب وشح المعيشة، وانقطاع العربي في صحراء خالية مترامية الأطراف - بحر من الأهوال المتلاطمة، غير مأمونة الجانب لما تلقيه في روعه من مشقة وترحال وعطش وأهوال، خلقت في نفسه هذا الأسلوب من الحياة القاسية، المتصبرة المتجلدة، المدثرة بقناع الفضائل والأخلاق العالية، المنجذبة إلى ساح الكلمة المشعة الشيقة، وتلك هي

عبقرية العربي وتفرده عن باقي الأمم الأخرى، "وللعرب النجدة والقرى والوفاء والبلاء والجود والذمام والخطابة والبيان" (١٧).

وواضح في هذا انسياقه مع رأي الجاحظ، ودفاعه المستميت عن بلاغة العرب وخطابتها المنقطعة النظير؛ ولأنهم بلغاء فصيحو الألسنة، فإنما يعود ذلك إلى فطرتهم وطبعهم المتأصل، فهم لم يقرءوا فيتأثروا، أو يكتبوا فيأخذوا، بل طبائعهم وعقولهم متأدبة عارفة، "كل واحد منهم يصيب ذلك بعقله ويستخرجه بفطنته وفكرته فلا يتعلمون ولا يتأدبون، بل نحائز مؤدبة، وعقول عارفة " (١٨).

وإن كان بيان العرب عن فطرة وطبيعة، فإن اطراد الأبحاث الفلسفية والمسائل المنطقية على الدرس الأدبي دخيلة عليه. ففي كتابه يورد نصا جدليا بين السيرافي ومتى بن يونس القنّائي، حمل فيه أبو سعيد على مناطقة العربية، الذين سعوا سعيا حثيثا من أجل منطقة النص العربي. "إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها – فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضيا وحكما لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه؟ "(١٩).

والإلهام حلقة أولى من سلسلة الإبداع، وهو كظل الإنسان تبعية وملازمة، ولكي يتحقق الهدف الأَسْمَى من هذا الإلهام في إحداث الفعل والفعالية، وثمرتها العطاء الفني والفكري – يجب توفر شرطين أساسيين وهما: العلم والعمل؛ فالملهم برأيه أنواع فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل، " ويصير مبدأ للمقتبسين منه، المقتدين به ، الآخذين عنه، الحاذين على مثاله، المارين على غراره، القافين على آثاره؛ وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أعني التعلم؛ وواحد يتعلم ويلهم، فتجتمع له هاتان

الخلتان، فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل والعلم بقوة ما يلهم ويعود بكثرة ما يلهم مصغيا لكل ما يتعلم ويعمل "[٢٠].

وليس الإلهام إلا الاستعداد النفسي أو الباعث أو الخاطر وهو عند العرب استجابة لقريحتها الصافية، وعرقها الكريم وعاداتها السليمة. "والعرب قالت هذا بالإلهام، لقرائحهم الصافية، وأذهانهم الواقدة، وطينتهم الحرة، وأعراقهم الكريمة، وعاداتهم السليمة" [٢١].

ولهذا لو جمعت العرب إلى طبعها وفطرتها عقلا ممحصا وبحثا مستديما لكان لها الكمال والتميّز فـ"العرب أذهب مع صفو العقل؛ ولذلك هم بذكر المحاسن أبده، ومن أضدادها أنزه. ولو كانت رويتهم في وزن بديهتهم كان الكمال" [٢٢].

فالإلهام يلقى في روع الإنسان شأنه شأن الوحي، يخلقه خلقا ويحدث فيه لواعج وعواطف تتدفق كالمجاري الرقراقة بين الصخور ووسط التلال ويزيدها ثباتا واستمرارا حسن المنشأ والمنبت والتعهد بالحفظ والعناية والتعلم والاكتساب.

والبديهة أو الإلهام أو المطبوع أعلى مرتبة وأسمى منزلة من الروية، أو الفكر أو المصنوع ، لأنها إلهية، أما المصنوع فهو بشري، وإن كان هذا لا يمنع امتزاجهما حتى يتحقق الإبداع الفني. ففي معرض حديثه عن علم العرب وبلاغتها قال:" هذا كله لهم بنوع إلهي لا بنوع بشري، كما أن هذا كله لغيرهم بنوع بشري لا بنوع إلهي، وأعني بالإلهي والبشري الطباعي والصناعي؛ على أن إلهي هؤلاء قد مازجه بشري هؤلاء، وبشرى هؤلاء قد شابه إلهي هؤلاء "[٢٣].

وكثيرا ما نجد في كتابه تداخلا بين المشكلات الفلسفية المطردة كقضايا النفس والجسد والمادة والروح والحركة والسكون والجبر والاختيار والموت

والحياة والعقل والحس والحرية وغيرها من المسائل، واتصالها بالقضايا النقدية والأدبية واللغوية، وهذا ليس عجيبا إذا علمنا أن التوحيدي ينطلق من فلسفة شمولية "تقوم على بعث هذه العلة أو تلك، وإحيائها، وتنظيمها وفق حاجات إنسانية ملحة في زمان ما، ومكان ما، وعلى هيئات متفاوتة في القرب والبعد أو الارتفاع والانخفاض، والشدة والرخاوة، والثبات والتغير، وما إلى ذلك" (٢٤).

ويرادف مفهوم الطبع ــ عند التوحيدي ــ الجبلّة والسجيّة، فحينما يسأل: ما معنى السجية؟ يرد قائلا: " سمعت الأندلسي يقول: فلان يمشي على سجيته، أي طبعه"(٢٥).

بل إن الطبع عمود الكتابة ومدارها، يستغني فيه الشاعر عن معرفة العروض والإلمام بعلم الأوزان الخليلية، وهذا ما يؤكده في قوله: " كما يستغني قارض الشعر بالطبع على علم العروض" (٢٦).

وانتقد الكاتب شخصية ابن عبّاد الأدبية لكونه لا يتحكم في التعبير الفني؛ فهو مرة مجيد بليغ، ومرة أخرى شاعر عييّ، وهذا راجع لشروده عن الطبع وابتعاده عليه، يقول عنه: "هو مجنون الكلام، تارة تبدو لك منه بلاغة قس، وتارة يلقاك بعي بأقل؛ تحريف كثير في المعاني، وإحالة في الوضع، وغلط في السجع، وشرود عن الطبع" (٢٧).

والتوحيدي وإن كان يحبذ الطبع ويراه أساس كل بلاغة وقلم أدبي، فهو مع ذلك يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن الصناعة، إذ يعرف العمل الفني بأنه "مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي" (٢٨).

فكل عمل فني يشد القلوب ويخطف الألباب ويسرق الأضواء يتكئ على هذين المعيارين متكاملين متوازيين، والإخلال بأحد منهما، أو إعلاء

الواحد على الآخر لا شك سينقص من قيمة ذلك العمل ويقتل روحه، فيصبح قالبا بلا معنى، وهذان الأساسان: أساس فطري موهوب، وأساس جهدي مبذول.

ومن هنا فإن كانت البلاغة تهدف فيما تهدف إليه الإفهام والكشف والإيضاح والوصول إلى أذهان السامعين وقلوب المتعطشين بأسلوب فصيح بليغ، فإن التوحيدي يعدها صناعة قائمة بذاتها، شأنها شأن باقي الصناعات الأخرى تحتاج إلى الثقافة، والممارسة؛ كما أن الأديب لا يرقى إلى هذا الوصف ولا يوسم بهذا الاسم حتى يحيط بجميع ضروب العلم وأصناف المعارف، فيقرأ القرآن ويطلع على أخبار العرب وأيامها ونوادرها، وأشعارها وحكمها مع خط جميل، وأسلوب مشرق مطبوع "فعلى جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملا، ولا لاسمه مستحقا إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولا من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها وأخبارا كثيرة مختلفة في فنون شتى لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة، والفقر البديعة؛ والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كثير مسبوك، ولفظ كوشيّ محوك، ولهذا عزّ الكامل في هذه الصناعة" (٢٩).

كما تعرض في كتابه مرارا لأثر البيئة في طبع الأديب وتوجهه الفني، فبيئة العراق مفتقة للمواهب وباعثة على الفطنة والجمال. وبغداد ــ إذ ذاك ــ عاصمة للثقافة ومركز إشعاع فكري وحضاري، لذلك تميز الجاحظ بأدبه الرفيع وأسلوبه البليغ، وسبق في ذلك ابن العميد الذي حاول مجاراته واقتفاء أثره ؛ فأخفق في ذلك وفشل "ألا يعلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد : بالطبع

والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتح قلما يملكها واحد، وسواها مغالق قلما ينفك منها واحد"[٣٠].

والشعر الحلو هو المصطبغ بنكهة الطبع والقريحة الصافية، والبلاغة هي كذلك جمال لفظ ودقة طبع وحسن سبك، أما الألفاظ النابية المنفرة للأذواق والأسماع فهي مستكرهة "والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع، واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع؛ والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو وشرّ آفات البلاغة الاستكراه، وأنصح نصائحها الرضا بالعفو"[٣١].

ولذلك فليس من الغريب أن نجد أديبا مطبوعا، وكاتبا سلس العبارة وحسن السبك والصياغة يتخير كلامه ولا يكتب ما يشين مقداره –كابن المقفع–" كان ابن المقفع يقف قلمه كثيرا، فقيل له في ذلك، فقال : إن الكلام يزدحم في صدري فيقف قلمي لأتخيّره"[٣٢].

وهذا التخير والوقوف أثناء عملية الممارسة الإبداعية الأدبية، قد خلقت لكل أديب أسلوبه وطريقته، ولعل أسلوب الجاحظ وكتابته المميزة في ذلك العصر دفعت الأدباء إلى الحرص على انتقاء الكلمات والألفاظ الجيدة واختيار العبارات الملائمة والمعاني الهادفة؛بل إن شوقهم لترسم خطاه واتباع منهجه الشائع في ذلك الوقت، قد جعل عددا منهم يخفق، واتضحت سرقته وسوء تأتيه كما هو الأمر بالنسبة إلى ذي الكفايتين نجل ابن العميد" ولقد تشبه بالجاحظ فافتضح في مكاتبته لإخوانه، ومجانته في كلامه ومسائله لمعلمه التي دلتنا على سرقته وغارته وسوء تأتيه" [٣٣].

كما أن الكاتب والأدباء يقرون ببلاغة جعفر بن يحيى البرمكي، وبديع كتابته المفضّلة عند أصحاب الدواوين والكتاب، ولنلاحظ أثر البيئة البغدادية على فصاحته السحبانية: "قال أصحابنا: ما نظن أنه اجتمع هذا كله

إلاّ لجعفر بن يحيى فإن كتابته كانت سوادية، وبلاغته سحبانية، وسياسته يونانية، وآدابه عربية، وشمائله عراقية" (٣٤).

إن مبدأ الطبع ضرورة لا مناص منها، وعليها يقوم الإبداع الفني، وهو الموجه والمسير في التعبير الأدبيّ.

والتوحيدي كما أشرنا آنفا يعد الإلهام طبعا وبالتالي فهو إلهي طبيعي، ولكي تنمو قريحة الكاتب وتتجدد، وتتسع مداركه، وتتحدد رؤاه وأخيلته، وتتطور تصوراته وأشكاله التعبيرية، فهو محتاج إلى العقل البشري الذي هو هبة من الله، وثمرة الدراسة والمطالعة والخبرة والمثاقفة والممارسة، وبالتالي فهو بشري صناعي.

ولهذا حاول التوحيدي التوفيق بين المطبوع والمصنوع، وإن كان جليا للعيان أن المطبوع أعلى لأنه إلهي، والمصنوع أدنى لأنه بشري. والقوة البشرية لا سبيل إلى مقارنتها أو مساواتها بالقوة الإلهية بأي حال من الأحوال.

والشعر كذلك صنعة كباقي الصناعات، يحتاج إضافة إلى الطبع أو الإلهام إلى الصقل وإلمام بعلم العروض والوزن "وليس كذلك المنظوم لأنه صناعي، ألا ترى أنه داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقي الكسر، واحتمال أصناف الزحاف"(٣٥).

وتجدر الإشارة إلى أن التوحيدي لم يشذ في هذه المسألة عن النقاد القدامى والمعاصرين، إذ يرى معظمهم أن الأبدان الأدبي ينبني من ثنائيتين مهمتين هما: المطبوع والمصنوع، وأن أي تركيز على جهة دون الأخرى، معناها بتر لكيان النص وتشويه لروحه.

فالجاحظ مثلا يرى أن الطبع الأصيل واللفظة الجميلة والمعنى الشريف إذا وشّح بها أي نص أدبي، فعل في القلوب صنيع المطر المنهمر

على الأرض الكريمة. "فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا من الاستكراه، ومنزّها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"(٣٦).

الأمر نفسه بالنسبة إلى التوحيدي، فأساس كل تعبير فني الإلهام أو الاستعداد النفسي أو الخاطر أو الطبع دون الاستغناء عن العقل والذكاء والدربة.

مما مضى نستخلص بعض الملاحظات التي تعد ـــ من أساسيات نقد التوحيدي ـــ نجملها فيما يلي:

- طبع التوحيدي أدبه عموما، وقراءاته النقدية باهتماماته الفلسفية، لذا فإن نقده، ومنه مسألة الطبع والصنعة تتبنيان على "الحس والعقل" إذ "تشكل ثنائية العقل والحس الأساس الأول والأهم الذي بنى عليه التوحيدي أفكاره الفلسفية بعامة، والأدبية بخاصة. إن منطلقاته الفلسفية والمنطقية أعلت كثيرا من قيمة العقل، وحطت من قيمة الحس" (٣٧).
- اهتمامه بالعقل لأنه هبة الله تعالى للبشرية، ومصباحها الهادي في دياجير الشك والحيرة، والمفتاح الذي به تشرع الأبواب "الإنسان بين طبيعته -وهي عليه- ونفسه ـــ وهي له ـــ منقسم؛ فإن اقتبس من العقل قوى نوره ما هو له من النفس ، وأضعف ما هو عليه من الطبيعة، فإن لم يكن يقتبس بقي حيران أو متهورا" (٣٨).
- دراسة التوحيدي على يد أدباء وعلماء أفذاذ كان لها أثرها البعيد في نقده، والواقع أنه كثيرا ما يورد مقولات لهم، كأبي عابد الكرخي والعروضي والأنصاري والسيرافي وأبي سليمان المنطقي، ولهذا الأخير أثره الكبير والقوي على آرائه الأدبية وغيرها، إذ يتبعه في

الكثير من المسائل التي يوردها عنه ويثبتها كما هي دون نقد أو تمحيص .

- إشادته بالبيئة البغدادية وهذا لشدة حبه لها، لذلك أعظم بغداد وطيب هوائها وتأنق أهلها وإبداع إنسانها.

نختم القول إن التوحيدي لم يبخل باجتهاداته النقدية من بينها قضية " الطبع والصنعة"، فقد ألح على الشعر والأدب المطبوع، لأنه يمس شغاف القلب، ويحرك وجدان السامع، ويترك أثره الذي لا يمحى من القلب أو الذاكرة. وليس عيبا في أن يجتهد الأديب ويبحث وينقب لكن من دون إسراف أو تكلف ينبو عن الإحساس الدقيق أو الكلمة المشرقة أو المعنى المعبر.

الهوامـــش:

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الثقافة، ط٤، ١٤٠٤هـ ١٩٨٣، بيروت، ص: ٢٢٨.

(٢) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج ١٥، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص: ٥.

(٣) جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، دار المعرفة، بيروت، ص: ٣٤٨.

(٤) زكي مبارك: النثرالفني في القرن ٤ هـ، ج٢، المكتبة العصرية، صيدا(بيروت)، ص: ١٦٢.

(٥) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج ١٥، ص :١٣.

(٦) نفسه، ج ١٥، ص :١٩.

(٧) انظر :نفسه، ج ١٥، ص ٧-٨.

(٨) انظر :إبراهيم الكيلاني ، أبو حيان التوحيدي، دار المعارف ، ط٢ ، مصر، ص:٣٧

(٩) مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨٢ ، بيروت، ص: ٣٧٣.

(١٠) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، تح:أحمد أمين ـ أحمد الزين، ج١، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص:١٣

(١١) مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب، ص:٣٧٣

(١٢) أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ــ محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦، صيدا(بيروت)، ص: ١٣٤-١٣٥.

(١٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تح:علي أبو ملحم، ج٣، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٤٠٨ هـ، ١٩٨٨، بيروت، ص:٢٠

(١٤) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح:محمد أبو الفضل ــ علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا(بيروت)، ص:١٥

(١٥) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص:٩

(١٦) نفســــه ، ج١ ، ص :٧٢

(١٧) نفســــه ، ج١ ، ص :٧٤

(١٨) نفســــه ، ج١ ، ص :٧٢

(١٩) نفســــه ، ج١ ، ص :١١٠

(٢٠) نفســــه ، ج١ ، ص :١٤٥ــ ١٤٦

(٢١) نفســــه ، ج١ ، ص :٩٤

(٢٢) نفســــه ، ج١ ، ص :٨٨

(٢٣) نفســــه ، ج١ ، ص :٨٩

(٢٤) عبد القادر الرباعي، التفكير النقدي في كتاب المقابسات، مجلة فصول"أبو حيان التوحيدي"، ع١، مج١٥، ج٣ ، ١٩٩٦، الهيئة المصرية للكتاب، ص:١٤٦

(٢٥) التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص:٢٢٠

(٢٦) نفســـه ، ج١ ، ص:١٠٧

(٢٧) نفســـه ، ج١ ، ص:٦١

(٢٨) نفســـه ، ج١ ، ص:٩

(٢٩) نفســـه ، ج١ ، ص:٩٩ــ ١٠٠

(٣٠) نفســـه ، ج١ ، ص:٦٦

(٣١) نفســـه ، ج١ ، ص:٦٥

(٣٢) نفســـه، ج١ ، ص:٦٥

(٣٣) نفســـــه، ج١ ، ص:٦٦

(٣٤) نفســـــه، ج١ ، ص:١٠٠

(٣٥) نفســـــه، ج٢ ، ص:١٣٣

(٣٦) الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص:٨٧

(٣٧) عبد القادر الرباعي، التفكير النقدي في كتاب المقابسات للتوحيدي، مجلة فصول ، ع١، ص:١٢٤

(٣٨) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص:٤٣

تيسير النحو بين القبول والرفض

د/ يحيى عبد الفتاح عبد الحميد (*)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي تكفل بحفظ كتابه، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم وبعد: فقد شرفني أن أقوم ببحث عنوانه "تيسير النحو بين القبول والرفض"، وقد لاقى هذا البحث هوى في نفسي؛ لأنني منذ فترة طويلة أفكر في خوض غمار هذا الموضوع الحساس؛ لأسباب أهمها شهرة ونيوع صيت العلماء الذين قاموا بالثورة على النحو مثل ابن مضاء وشوقي ضيف وغيرهما ، ونادوا بحذف بعض أبوابه وتجديد البعض الآخر.

وهذه المقدمة سوف أتناول فيها عددا من النقاط الأساسية وهي:

- مشكلة البحث.
- الكتابات السابقة.
- منهج البحث.
- خطة البحث.

مشكلة البحث:

يموج العالم العربي الآن بعدد من الآراء والكتابات والتيارات ، التي تدعو إلى تيسير النحو على الناشئة، وصعوبةُ النحو العربي ظاهرة لها حظ وافر في المدارس والجامعات، وأصبحت الشكوى من صعوبة النحو أمر لا شك فيه لدى الخاصة قبل العامة.

(*) مدرس النحو والصرف، كلية التربية بالسويس.

ولم تنل هذه الظاهرة الحظ الوافر الذي يليق بها من الدراسة، على الرغم من أهميتها باعتبارها تشكل تياراً فعالاً في الحركة التعليمية في العالم العربي والإسلامي ، ومن العلوم التي تخدم القرآن والإسلام، وكتب العلماء فيه قديمًا وحديثا، بيد أن هذه الظاهرة لم تُدرس دراسة وافية، وهناك علل كثيرة وراء ضآلة الدراسة في هذا المنعطف منها:

١- الخوف من المتمسكين الذين لا يرضون بالتجديد، ويرفضون هذه الفكرة في النحو؛ لأنهم يرون أن النحو قد اكتمل وتم، ولا ينبغي الخوض في غمار هذه القواعد الثابتة منذ زمن طويل.

٢- الآراء التي دعت إلى التجديد قديما وحديثا لم تنل اهتماما، ولم يكتب لها النجاح بين النحاة ولا بين غيرهم، ولم تنل من الشهرة ما يرفعها إلى مستوى كتابة المحافظين القدماء من النحاة.

٣- عدم الحيدة والأمانة العلمية؛ لأن من يدعو إلى التجديد يهدم القديم بالكلية، مثل ثورة ابن مضاء على النحو، وهدم نظرية العوامل والمعمولات، بل وصل به الأمر إلى الهجوم على النحاة أنفسهم.

٤- الذين يدعون إلى التجديد والتيسير لم يأتوا بجديد، بل انحصر التجديد عندهم في الإلغاء والحذف لبعض موضوعات النحو مثل التنازع والاشتغال، أو حذف علامات الإعراب الفرعية ,أو حذف الإعراب التقديري والمحلي.

<u>الدراسات السابقة:</u>

لا شك أن هناك دراسات عديدة تناولت موضوع تجديد النحو قديما وحديثا، وقد عرض د/شوقي ضيف لهذه الدراسات ولقرارات مؤتمر مجمع اللغة العربية، ومن هنا تأتى أهمية هذه الدراسة التي تتسم بالسمات التالية: (١)

أ - أن الكتابات في تجديد النحو وتيسيره اهتم بها العلماء قديما وحديثًا، ومن هنا تأتى أهمية البحث؛ لإثبات أن القضية ليست قضية قطرية أو إقليمية، وإنما هي قضية إسلامية عربية تعددت الكتابات فيها، وبالتالي

من الصعب تجاهلها، وإنما لابد من التعامل معها؛ لأن موضوع تجديد النحو لا يخص بلداً بعينه أو جماعة بعينها، بل محاولة لدراسة جميع الكتابات عن تيسير النحو قديما وحديثا، وقرارات مؤتمر مجمع اللغة العربية.

ب- أنها دراسة نقدية تزن أفكار أصحاب التجديد بميزان الحيدة والأمانة والموضوعية.

جـ- لشوقي ضيف جهود عظيمة متواصلة لتيسير النحو من سنة ١٩٤٧، حيث نشر كتاب "الرد على النحاة" لابن مضاء القرطبي، وذكر في مدخله مقترحات في تيسير النحو أقامها على ثلاثة أسس، هي : إعادة تنسيق أبواب النحو، وإلغاء الإعراب التقديري والمحلى ، والإعراب لصحة النطق. وفى سنة ١٩٧٧ قدم إلى مجمع اللغة العربية مشروعاً لتيسير النحو أضاف فيه أساسًا رابعًا، هو وضع تمرينات وضوابط دقيقة، وفى سنة ١٩٨١ ألقى محاضرة عامة بمؤتمر المجمع، وأضاف فيها أساسين جديدين هما: حذف زوائد كثيرةوزيادة نواقص ضرورية. وفى سنة ١٩٨٢ نشر كتابه "تجديد النحو" الذي وضع فيه الأسس الستة التي تصورها في هذا التيسير في كتاب مرتب مفصل، وفى سنة ١٩٨٦ نشر كتابه "تيسير النحو التعليمي قديما وحديثا" مع نهج تجديدي عالج فيه نواقص ضرورية في كتاب "تجديد النحو"، ألا وهى الدراسات السابقة في هذا التيسير قديما وحديثا.

د - قدم شوقي في كتاب تجديد النحو آراء جديدة كثيرة لم يسبقه أحد إليها مثل: "قاعدة لا النافية للوحدة"، و"مجيء الفاعل جملة"، و"مجيء نائب الفاعل جملة"، و"المفعولات المنصوبة بنزع الخافض جعل حقها الجر بالإضافة"، و"التقسيم الجديد للجمل".

منهج البحث:

وستعتمد هذه الدراسة على مناهج متعددة:

١- منهج البحث التاريخي: إذ ارتبطت ظاهرة تجديد النحو بتاريخ النحو نفسه، وتطورت تطورا تاريخيًا إلى العصر الحديث الذي أفرز أفكارًا جديدة، ولكنها تعود في جذورها التاريخية إلى العلماء القدامى.

٢- المنهج العقلي الاستنباطي: ففي الدراسات النظرية ــ بصفة عامة – لا بد من استخدام المنهج الاستنباطي في استنباط بعض الحقائق من مقدماتها.

٣- المنهج المقارن: حيث قمت بعقد مقارنة موضوعية بين بعض الكتب.

٤- المنهج النقدي: حيث إنني سوف أعرض لكثير من أفكار التجديد ما لها وما عليها.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة هذا البحث أن نقسمه إلى مقدمة وخمسة مباحث وخاتمة: أما المقدمة فقد ذكرت فيها أهمية البحث ودواعيه وإشكاليته ومناهجه وخطته والمباحث الستة، وما هي إلا الأسس التي أقام عليها الأستاذ الدكتور/ شوقي ضيف منهجه في التجديد وهي:

- المبحث الأول: إعادة تنسيق أبواب النحو.
- المبحث الثاني: إلغاء الإعرابين التقديري والمحلي.
- المبحث الثالث: الإعراب لصحة النطق.
- المبحث الرابع: وضع ضوابط وتعريفات دقيقة.
- المبحث الخامس: حذف زوائد كثيرة.
- الخاتمة: فيها نتائج هذا البحث.
- المراجع.

المبحث الأول
إعادة تنسيق أبواب النحو

لعل من الواضح في الصفحات الأولى, أن "الدكتور/ شوقي ضيف" أعاد تنسيق أبواب النحو، ثم أضاف إليه مبحثًا من علم التجويد يتعلق بنطق

الكلمة، ودقة التلفظ بحروفها وصفتها في الحركات والحروف، والتشديد والتنوين، وحروف العلة وهمزتي القطع والوصل، والإدغام والإبدال، وال الشمسية والقمرية[٢].

والحق أن الدكتور شوقي رأى النحاة يغفلون شطرا كبيرا من نطق الكلمة ودقة التلفظ بحروفها، والإدغام والإبدال وال الشمسية والقمرية؛ مما يجعل الناشئة لا تتبين كثيرا من أوضاع اللغة واستعمالاتها الدقيقة، ولا تستطيع أداء العربية أداء صحيحًا ، وهذا المبحث يجعل الناشئة تحسن نطق العربية لغة القرآن الكريم، الذي فيه عز المسلمين وسلطانهم ومجدهم، وهذا المبحث يعالج ألسنة الناشئة التي أصيبت بشيء من الاعوجاج والانحراف؛ جعلها تعجز عن النطق السديد باللغة العربية. وأعقبه بمباحث صرفية ضرورية. وهذا المبحث تصور أبنية الفعل وأقسامه وتصاريفه، وأنواع الحروف، وأقسام الاسم المتنوعة، وأغفل المباحث الصرفية التي تدخل على الناشئة تعقيدا هم في غنى عنه، مثل: باب الموازين، وباب الإعلال؛ لأنه يفرض للحروف المعتلة في الكلمات صورا لا تجرى في النطق.

والحق أن الدكتور شوقي ضيف تابع النحاة في أقسام الفعل، بيد أنه أدخل فكرة الجداول مثل جداول تصريف الفعل الثلاثي مع ضمائر الرفع المتصلة، وجداول تصريف الفعل السالم، وجداول الفعل المضعف، وجداول تصريف الفعل المثال، وجداول تصريف الفعل الأجوف، وجداول تصريف الفعل الناقص، وجداول تصريف المضارع والأمر مع نون التوكيد.

ويبدو أن الدكتور شوقي ضيف أخذ فكرة الجداول هذه عن "رفاعة الطهطاوي"، كما أخذها الشيخ "رفاعة الطهطاوي" عن اللغة الفرنسية، وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى ذلك، بيد أنه لم يقل إنه أخذ الجداول عن رفاعة الطهطاوي، وإليك نص كلام شوقي ضيف. يقول في كتابه "تيسير النحو التعليمي قديما وحديثا": وقد رأى رفاعة الطهطاوي أن الناشئة محتاجة في تعلمها النحو إلى كتاب مبسط؛ فألف لها كتابًا سماه "التحفة المكتبية في

تقريب اللغة العربية"، استضاء فيه بمتون النحو وخاصة بمتن الأجرومية.... وهو في التحفة يقتصر على أبواب النحو الأساسية منحيًا عنها الأبواب الفرعية، ورأى أن يدخل على الكتاب فكرة الجداول الخاصة به يعرض فيها صيغ النحو المختلفة. (٣)

ويتضح من كلام شوقي ضيف السابق أنه أخذ فكرة جداول تصريف الأفعال عن رفاعة الطهطاوي، ولكن رفاعة الطهطاوي اتسع فيها فجعل كل أبواب النحو في جداول، بينما اقتصر شوقي على تصريف الأفعال فقط. ولاشك أن هذه الجداول تبسط النحو وتيسره على الناشئة، ولكنها تصرف الدارسين عن تذوق اللغة من خلال نصوص شعرية ونثرية شيقة جذابة تعين الناشئة على فهم النحو وتيسيره.

وقد حذف شوقي ضيف باب (الإعلال) وباب (الموازين) بقوله: ولم أعن بفكرة الموازين الصرفية أي عناية؛ لأنها تُدْخِل على المباحث الصرفية تعقيداً هي في غنى عنه، وبالمثل حذفتُ باب (الإعلال)؛ لأنه يفرض للحروف المعتلة في الكلمات صورًا لا تجرى في النطق.

وقد ذهب الجاحظ هذا المذهب منذ اثني عشر قرناً، وطالب معلمي العربية بتبسيط النحو للناشئة، والاكتفاء بتعليمها قواعده الأساسية التي تكفل لها السلامة من اللحن في كتاب إن كتبته وشيء إن وصفته وشعرا إن أنشدته. يقول: وما زاد على ذلك فهو مشغلة لها عما هي أولى به، وعويص النحو لا يجرى في المعاملات ولا يضطر إليه شيء(٤).

والحق أن شوقي ضيف طالب بتيسير النحو للناشئة، وباب الإعلال والموازين لا يدرسان للناشئة، ومن هنا فإنني أرى ضرورة تدريس هذين البابين للمتخصصين في اللغة العربية لأهمية الموازين ولا أرى أن به تعقيدا، وكذلك فإن باب الإعلال به صور كثيرة تجرى في النطق، ولا يمكن الاستغناء عنها.

وقد رأى شوقي أن يحذف خمسة أبواب، وأول هذه الأبواب الخمسة المحذوفة: باب "كان وأخواتها"، وقد أخذ شوقي ضيف برأي مدرسة الكوفة، فإن الفعل عندها-في باب كان وأخواتها- فعل لازم مثل غيره من الأفعال اللازمة. وهذا رأى يؤدى إلى تضييق اللغة، والأصوب هو الأخذ برأي البصريين؛ لأن القرآن فيه ما يؤيد رأي البصريين، وهو جعل كان وأخواتها أفعالا تدخل على الجملة الاسمية.

والاسم المرفوع في مثل "كان محمدٌ مسافراً" فاعل مرفوع ، والاسم المنصوب حال، وأما أن المرفوع والمنصوب يمكن أن يتحولا إلى مبتدأ وخبر، فتقول: "زيد مسافر"، فقد رأى شوقي أن كل فعل لازم وفاعله حين يليهما حال يصدق عليه هذا الكلام مثل : "بقى محمد جالساً، "بزغت الشمس منيرة، جرى عليٌ مسرعا، دخل محمد مسرورًا"، .... ثم قال: إلى ما لا يكاد يحصى من أمثال ذلك، وقد رأى أن الأخذ برأي الكوفيين فيه تيسير على الناشئة[٥]. ولم يوافق مجمع اللغة العربية على إلغاء هذا الباب محتجاً بأن الخبر بعد كان وأخواتها قد يكون معرفة مثل "كان الواقف زيدا"، والأصل في الحال أن تكون مشتقة وقد يأتي خبر كان جامداً مثل كان زيد أسدا[٦]. وقد رد شوقي ضيف على هذه القرارات التي أصدرها المجمع سنة ١٩٤٥، وجاء هذا الرد فى كتابه تجديد النحو، والحق أنه أبطل احتجاج مجمع اللغة. وإليك رد شوقي:

أولا : اعترض المجمع على إعراب المنصوب بعد "كان وأخواتها" حالا بأنه يكون أحياناً ثابتًا مثل ﴿وَكَانَ اللَّهُ غَفُوراً رَّحِيماً﴾ [٧]، وقد جاء الحال ثابتا في قوله تعالى: ﴿وخُلِقَ الإنسان ضعيفاً﴾ [٨]، وقوله عز وجل: ﴿وَهُوَ الَّذِي أَنَزَلَ إِلَيْكُمُ الْكِتَابَ مُفَصَّلاً﴾ [٩].

ثانيا: اعترض المجمع على المنصوب بعد كان قد يكون معرفة مثل: كان المسافر محمدا، والأصل في الحال أن يكون نكرة ، وأجاب عن ذلك بأن

الحال قد تكون معرفة في مثل "جاء زيد وحده" أي منفردا، وفى مثل أرسلها العراك أى معتركة.

ثالثا: اعترض المجمع على أن المنصوب بعد كان قد يكون اسما جامدا مثل "جاء زيد أسدا"، وجاءت الحال جامدة في أمثلة كثيرة منها "جاء زيد بغتة" و"جاء ركضا" و"هذا خاتمي فضة". وفى القرآن الكريم قال الله تعالى: ﴿وَكَانُواْ يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتاً آمِنِينَ﴾ (١٠) ، وقوله عز وجل: ﴿أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِيناً﴾ (١١). والحق أن شوقي ضيف أخذ برأي الكوفيين، وأسقط جميع الاعتراضات التي يمكن أن توجه إلى إعراب جملة "كان وأخواتها" مكونة من فعل وفاعل مرفوع وحال، وأرى أن الأخذ برأي الكوفيين في هذه المسألة ليس فيه تيسير على الناشئة؛ لأن الناشئة لا ترى صعوبة في كان وأخواتها، وهى من الموضوعات السهلة التي يحبها الناشئة، وأي تيسير في حذف باب كان ووضع الحال مكانه؟!

قال شوقي ضيف: وثاني هذه الأبواب الخمسة المحذوفة "باب ما، ولا، ولات، العاملات عمل ليس ، وطبيعي أن يحذف لأن ليس المقيس عليها هذه الحروف من أخوات كان، وقد أصبحت تعرب في مثل "ليس زيد حاضرا" فعلا ماضيا لازما، وتعرب زيد فاعلا ، وحاضرًا حالا. وإذا رجعنا إلى "ما" وجدناها وردت في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع أمثلة هي ﴿ما هذا بشرا﴾ (١٢) و﴿وما هن أمهاتهم﴾ (١٣) و﴿وما محمد إلا رسول﴾ (١٤). وواضح أن الآية الأخيرة مكونة من مبتدأ وخبر مرفوعين، أما الآيتان الأولى والثانية فأعرب البصريون "بشرا" ولأمهاتهم خبرين منصوبين، والمرفوع بعد "ما" اسما لها. في حين أعربهما الكوفيون منصوبين بنزع الخافض خبرين للمبتدأ قبلهما؛ لملاحظتهم أن خبر المبتدأ بعد "ما" النافية يؤتى كثيرا مجرورا بحرف الباء الجارة الزائدة في مثل ما محمد بقائم. والأخذ برأي الكوفيين يضيق واسعا بلا فائدة، ويحدث في قاعدة الخبر خللا، وواقع اللغة يخالف كلام الكوفيين.

ثم يقول شوقي ضيف: "وتبقى لات لا يليها إلا ظرف منصوب وكأنها لنفى الظرف فحسب؛ وبذلك يصبح باب ما ولا ولات العاملات عمل ليس واجب الحذف[١٥]. أخذ الدكتور شوقي ضيف برأي الكوفيين[١٦]، ولم يرتض المجمع إلغاء هذا الباب [١٧].

وإذا كان شوقي ضيف يرى إلغاء هذا الباب الذي به تعقيدات عسيرة على الناشئة، ولأنه يحدث خللا في قاعدة الخبر، فإن الناشئة لا تدرس هذا الباب أصلا، وإذا كان شوقي ضيف لا يريد أن يحدث خللا على قاعدة الخبر، وأن الخبر يكون دائما مرفوعا ، فإن شوقي ارتضى باب "إن وأخواتها" وباب "لا النافية للجنس"، وبالقياس على كلامه فإن "إن وأخواتها" ولا النافية للجنس تحذفان لأنهما يحدثان خللا على قاعدة المبتدأ الذي يصبح دائما مرفوعا وهو الأولى، في كلام شوقي ضيف، ولذلك فإن المجمع لم يرتض حذف هذا الباب وهو محق في ذلك.

وثالث هذه الأبواب الخمسة التي حذفها شوقي ضيف (كاد وأخواتها) وقد أخذ برأي سيبويه، وضم هذا الباب إلى باب المفعول به ؛ لأن سيبويه جعل (كاد وأخواتها) أفعالاً متعدية، وما بعدها فواعل مرفوعة ، وجملة المضارع التالي لها مفعول به، فإذا قلت : "كاد زيد أن يقوم"، "عسى زيد أن يقوم" كان معنى الجملة قارب زيد القيام، ومثل كاد وعسى بقية أفعال المقاربة والرجاء [١٨]. وقد أخذ شوقي ضيف برأي سيبويه، وأضاف إليه قوله: "وإما نجعل كاد وعسى فعلين لازمين ، وجملة أن والمضارع بعدها مؤولة بمصدر مجرور" [١٩] ، وقد اعترض شوقي ضيف على نحاة مدرسة البصرة الذين يعربون المرفوع بعد هذه الأفعال اسما لها وجملة المضارع خبرا، وقال: "وهو لا يستقيم بتاتا حين يقترن المضارع بأن المصدرية... في مثل "عسى زيد أن يقوم"؛ لأننا لو حذفنا عسى أصبح "زيد أن يقوم" وهو تعبير خاطئ؛ لأنه إخبار عن اسم الذات باسم المعنى" [٢٠]، وهو رأى سديد

غير أن المجمع لم ير الأخذ به، وقرر الاستمرار مع إعراب البصريين للصيغة. [٢١]

ورابع الأبواب المحذوفة باب (ظن وأخواتها) ، وقد ضم هذا الباب إلى باب المفعول به ، وقد اعترض على النحاة الذين أقاموا هذا الباب على أساس أن هذه الأفعال داخلة على جملة اسمية مؤلفة من مبتدأ وخبر ، وكان أصل "ظننت زيدا مسافراً" زيدٌ مسافرٌ: مبتدأ وخبر قد دخلت عليهما ظننت فجعلتهما مفعولين، وقد اعترض شوقي ضيف على ذلك، ورأى أن الأولى حذف هذا الباب.

وأنكر ذلك السهيلي شارح السيرة النبوية، وقال: إنما حمل النحاة على القول بأن مفعوليهما أصلهما مبتدأ وخبر أنهم رأوا أن هذه الأفعال يجوز أن تحذف فيتكون من مفعوليهما مبتدأ وخبر ، وهذا باطل بدليل أنك تقول: "ظننت زيدا عمرا" لا يجوز أن تقول: "زيد عمرو" إلا على جهة التشبه" [٢٢].

وقد استحسن شوقي ضيف رأى السهيلي الذي وصف كلام النحاة أنه باطل وأنكره ، بيد أن كلام السهيلي به تناقض، وجاء بصيغة افتراضية لا تجرى في الاستعمال اللغوي ليبطل بها كلام النحاة ، وهذا المثال الذي افترضه وهو : ظننت زيدا عمرا لا يجوز به إيطال كلام النحاة الذي يؤيده واقع اللغة والقرآن الكريم؛ والأولى الأخذ بكلام النحاة.

وخامس الأبواب المحذوفة باب "أعلم وأرى وأخواتها"، وقد قال شوقي: "أقام النحاة هذا الباب على أساس الباب السابق فأرى أصلها رأى التي تتعدى إلى فعلين، فزيدت عليها همزة التعدية، وهي تجعل الفعل المتعدى لمفعولين مثل رأى متعديا إلى ثلاثة مفاعيل، مثل أرى على زيدا عمرًا مسافراً [٢٣]. وقد رأى شوقي حذف هذا الباب وضم أمثلته إلى باب (ظن وأخواتها)، ثم ضم باب (ظن وأخواتها) إلى باب (المفعول به). قال: "وأرى أن يضم هذا الباب إلى باب ظن وأخواتها". وهو اجتهاد فيه بعض التيسير، إلا أنه يغفل شطرا كبيرا من واقع اللغة.

وسادس الأبواب المحذوفة باب (التنازع)، وقد رأى ابن مضاء القرطبي وجوب حذفه، وقد حمل ابن مضاء في كتابه الرد على النحاة حملة عنيفة على نحاة البصرة والكوفة جميعا؛ لإقامتهم الباب على أمثلة افترضوها ودعا إلى إلغائه [٢٤].

وقد صرح شوقي بالأخذ برأي ابن مضاء قال: "وتوقفت بإزاء باب التنازع، وأخذت برأي ابن مضاء في وجوب حذفه إذا جاء عن العرب مثل قام وقعد إخوتك، ورفض النحاة أن يتسلط عاملان أو فعلان على معمول واحد" [٢٥].

وشوقي يستحسن ثورة ابن مضاء على النحاة في هذا الباب، وينكر على الكوفيين والبصريين جميعا تصورهم لهذا الباب، وأن هذا التصور للكوفيين والبصريين لا تشهد له النصوص العربية على ألسنة الشعراء، ثم يصرح مرة أخرى باستحسان رأى ابن مضاء حيث يقول: "رأى ابن مضاء إلغاء هذا الباب لسبب طبيعي، وهو أن ما جمعه النحاة من أمثلة فيه صنعوها صناعة وافترضوها افتراضا. وينبغي أن يحذف الباب من كتب الناشئة [٢٦].

والحق أن هذا الباب لا يدرس للناشئة، وأن أمثلته لم يصنعها النحاة بل له أمثلة في القرآن الكريم، والنحو وضع في الأصل لخدمة القرآن الكريم وحمايته من اللحن.

وبعد هذه الثورة على البصريين والكوفيين، وبعد دعوة شوقي إلى إلغاء هذا الباب من كتب الناشئة - رأى شوقي ضيف أن يأخذ برأي سيبويه والكسائي وهما زعيما البصريين والكوفيين، والسؤال كيف يستحسن ثورة ابن مضاء على الكوفيين والبصريين، ثم يأخذ برأي زعمي المدرستين ؟

وإليك كلام شوقي يقول: إنه لا يوجد في العربية تنازع بين عاملين على معمول واحد، بل دائما العامل الثاني أو الفعل الثاني هو العامل فيه، وإذا كان فاعلا يقال كما قال سيبويه والكسائي: إنه حذف الفعل الأول لدلالة

السياق عليه [٢٧]. وكلام شوقي السابق يدخل خللا على قاعدة الفاعل، والأولى الأخذ برأي البصريين وهو إضمار الفاعل مع الفعل الأول.

وسابع هذه الأبواب المحذوفة باب (الاشتغال) . وقد حذف ابن مضاء الباب جميعه، وتابعه شوقي ضيف قال: "النحو غنى عن هذا الباب؛ لأن أكثر صيغه من صنع النحاة، ولأن الكلمة إما مبتدأ فيساق مثالها في باب المبتدأ والخبر، وإما مفعول به أضمر فعله؛ لذلك حذفناه وضممنا أمثلته حين يكون مفعولا به مع غيره من أمثلة المفعول به [٢٨]. ثم تابع شوقي ضيف استحسان ثورة ابن مضاء على النحاة في هذا الباب بقوله: ولذلك كان ابن مضاء محقا حين رأى حذف هذا الباب ، وينبغي إعفاء الناشئة منه [٢٩]. والحق أن هذا الباب لا يدرس للناشئة في كتب النحو التعليمي، وقد وافق مؤتمر المجمع على إلغاء هذا الباب في مؤتمر مجمع اللغة العربية لسنة ١٩٤٥م [٣٠].

وقد قدم شوقي ضيف تنسيقا جديدا لأبواب النحو ، ونذكر فيما يلى نتائج هذا التنسيق الجديد لأبواب النحو:

١- لا تزال الأبواب الأساسية للنحو في هذا التنسيق الجديد قائمة بعد الحذف: - باب المبتدأ والخبر- باب إن وأخواتها - باب إن وأخواتها ومعها لا النافية للجنس - باب الفاعل- باب نائبه- باب المفعول به- باب المفعول المطلق-باب المفعول فيه-باب المفعول لأجله - باب المفعول معه -باب الاستثناء- باب الحال-باب التمييز -باب العدد - باب حروف الجر - باب الإضافة -باب إعمال المصادر والمشتقات -باب النعت -باب التوكيد - باب العطف -باب البدل -باب النداء - باب أسماء الأفعال -باب ما لا ينصرف - باب إعراب المضارع ونصبه وجزمه -باب نوني التوكيد، وهى ٢٥ بابا أساسيا.

٢- حذفت من النحو في هذا التنسيق الجديد مجموعة من الأبواب الفرعية ، وهى: باب كان وأخواتها -باب ما ولا ولات العاملات عمل ليس- باب كاد وأخواتها -باب ظن وأخواتها - باب أعلم وأخواتها - باب

التنازع – باب الاشتغال –باب الصفة المشبهة –باب اسم التفضيل – باب التعجب –باب أفعال المدح والذم –باب كنايات العدد –باب الاختصاص– باب التحذير –باب الإغراء –باب الترخيم – باب الاستغاثة –باب الندبة، وهى ١٨ بابا فرعيا.

٣-الأبواب التي حذفت تيسيرا على الناشئة تعتمد على آراء الكوفيين وبعض البصريين.

٤- جميع صيغ الأبواب المحذوفة لم تخرج من النحو، بل لا تزال مبثوثة فيه ، وغاية الأمر ردت إلى أبوابها الأساسية لتعرض مع صيغها المختلفة، فما يزال النحو في هذا التنسيق الجديد محافظا على هيكله العام مع عرض الصيغ المتنوعة للعربية عرضا تفصيليا دقيقا. وكل ما هناك أنه حذفت بعض أبوابه الفرعية أو بعض تفريعاته؛ طلبا لاستيعاب قواعده في صورة مبسطة تستطيع الناشئة أن تستوعبها وتتمثلها في يسر دون أن تنفق في النحو ما ينفق الآن من العناء الشاق [٣١]. وفى هذا التنسيق الجديد كثير من المحاسن، منها المحافظة على أبواب النحو الأساسية، وحذف مجموعة من الأبواب الفرعية، وهذه الأبواب التي حذفت تيسيراً على الناشئة تعتمد على آراء الكوفيين وبعض آراء البصريين، ولا يزال النحو في هذا التنسيق الجديد محافظا على هيكله العام.

ويلاحظ على التنسيق الجديد:

١. أن الدكتور/شوقي لم يأت بجديد في التنسيق، بل نقل أكثر النتائج عن الكوفيين.

٢. حذف د/شوقي ضيف كان وأخواتها ، وما ولا ولات المشبهات بليس، وكاد وأخواتها؛ محتجا بأن الأخذ برأي الكوفيين أولى حتى لا ندخل خللا على قاعدة الخبر بحيث يكون دائما مرفوعا. بيد أنه أبقى على إن

وأخواتها ولا النافية للجنس، وبالقياس على كلامه فإنهما يدخلان خللا على قاعدة المبتدأ ولا يكون دائما مرفوعا.

٣. ورأى شوقي ضيف حذف الأبواب الفرعية حيث يقول: حذفت من النحو في هذا التنسيق الجديد مجموعة من الأبواب الفرعية وهى باب كان وأخواتها و... وهى ١٨ بابا فرعيا [٣٢]، ثم يقول بعد ذلك في الصفحة نفسها من الكتاب: جميع صيغ الأبواب المحذوفة لم تخرج من النحو، بل لا تزال مبثوثة فيه، وغاية الأمر أنها ردت إلى أبوابها الأساسية؛ لتعرض مع صيغها المختلفة [٣٣]. وهو تعبير فيه نظر؛ لأنه يقول: حذفت من النحو، ثم يقول: جميع صيغ الأبواب المحذوفة لم تخرج من النحو، والأولى أن لا يقول: حذفت بل يقول: رددت هذه الأبواب إلى أبوابها الأساسية.

٤. يرى د/شوقي أن كثرة الأبواب التي حذفت تيسيرا على الناشئة تعتمد على آراء الكوفيين وبعض البصريين، وأرى أنه لم يحذف أبوابا كثيرة، بل ردها إلى بعض الأبواب الأخرى وسماها أبوابا أساسية، وأرى أن رد الأبواب الفرعية إلى الأساسية ليس فيه تيسير على الناشئة؛ لأن الناشئة سوف تدرس النحو هو هو، وغاية الأمر أنه رد الأبواب الفرعية إلى أبوابها الأساسية، وفي كلتا الحالتين. فإن الناشئة سوف تشكو من النحو ، فالتقديم أو التأخير لا ييسر النحو. ثم إن المبحث يركز على المحذوف من الأبواب وليس على التنسيق، لأن في الحذف تخفيفا على الناشئة.

المبحث الثاني

إلغاء الإعرابين التقديري والمحلى

هذا هو الأساس الثاني من أسس التجديد الذي قدمه إلى المجمع، وقد استوحاه من كتاب (الرد على النحاة) [٣٤] ووضعه في المدخل إلى الكتاب ، ويقصد بإلغاء الإعرابين: التقديري في مثل "الفتى – القاضي – كتابي،

والمحلي في المبينات مثل "هذا [٣٥]. وقد وافق المجمع في مؤتمره سنة ١٩٤٥ [٣٦] على الاقتراح، وهو اقتراح سديد، غير أن المجمع عاد في سنة ١٩٧٩ حين ناقش مشروع شوقي في مؤتمره قرر الإبقاء على الإعرابين التقديري والمحلي[٣٧].

وقد اعترض شوقي ضيف على قرارات المجمع الأخيرة، ووصفها بأنها جاءت بدون تعليل تابعة لقرارات المجامع العربية، ورأى أن قرارات سنة ١٩٤٥ كانت أكثر دقة وأيسر على الناشئة؛ إذ يقول الدكتور/ ضيف: وقد رأيت في الكتاب أن أعمم بين الإعرابين التقديري والمحلي؛ مكتفيا في المفردات ببيان أن الكلمة محلها الرفع سواء كانت معربة أم مبنية في مثل "جاء الفتى" يقال: الفتى فاعل محله الرفع، وفى مثل "هذا زيد" يقال: هذا مبتدأ محله الرفع؛ وبذلك يُعمم في المفردات اصطلاح واحد. وعممت في الجمل أن تعين وظيفتها وأنها خبر ونعت مثلا دون ذكر محلها في الإعرابين [٣٨]. وهذا التعميم فيه تيسير على الناشئة، والإعراب بالتفصيل هنا لا يفيد شيئا في صحة النطق وسلامته.

ويقول د/شوقي ضيف: "تتمة لإلغاء هذا الإعراب التقديري أخذت برأي ابن مضاء اللجنة الوزارية والمجمع في إلغاء المتعلق العام للظرف والجار والمجرور في مثل زيد عندك، زيد في الدار، إذ يقدر النحاة أن الظرف والجار والمجرور متعلقان بمحذوف تقديره مستقر أو استقر، ولا داعي لهذا التقدير ، فهما أنفسهما الخبر ، وكذلك إذا وقعا نعتا أو حالا" [٣٩]. وهذا رأى سديد؛ لأن عدم التقدير أولى من التقدير.

<u>أولا: – إلغاء نصب المضارع بأن مضمرة أو مقدرة:</u>

ذهب البصريون إلى أن المضارع ينصب جوازًا بأن مضمرة بعد لام التعليل، تقول : جئت لأتعلم، وجئت لأن أتعلم؛ وينصب بعد أن مضمرة وجوبا في ستة مواضع: بعد لام الجحود في مثل: ما كنت لأخالفك، وبعد كي في مثل : جئت كي أنصحك، وبعد حتى في مثل: ذاكر حتى تنجح ، وبعد

فاء السببية الواقعة بعد نفى أو طلب مثل: زرني فأكرمك، وبعد واو المعية الواقعة بعد نفى أو طلب مثل: لا تنه عن خلقٍ وتأتيَ مثله.

أما الكوفيون فلم يذهبوا هذا المذهب في نصب المضارع بعد هذه الأدوات؛ حيث جعلوه منصوبا بعد لام الجحود ولام التعليل وكي متابعين في ذلك سيبويه، وبعد حتى وهو مذهب الكسائى والفراء، وبعد أو فى رأى الكسائى، أما بعد فاء السببية وواو المعية بأن مضمرة وجوبا كما قال البصريون. وقال د/شوقي: إنه تقدير لا دليل عليه ولا برهان [٤٠].

وقد تابع شوقي ضيف ابن مضاء ووصف كلام النحاة بأن فيه تكلفاً واضحًا، وليست هناك ضرورة للإبقاء على هذا التصور، وأخذ شوقي ضيف برأي ابن مضاء [٤١] القائل: لا تقدير لعمل "أن" المصدرية في المضارع بعد فاء السببية وولو المعية، ولا داعي لتقدير أنه منصوب بأن مضمرة وجوبا، وقد عمم شوقي ضيف هذا الرأي على لام التعليل ولام الجحود وحتى وإذن و أو التي بمعنى إلى أو إلا [٤٢]. وهذا الرأي أميل إليه وأرى أنه الأولى والأقرب إلى الصواب تيسيراً وتبسيطا على الناشئة.

كما قرر المجمع في مؤتمره سنة ١٩٤٥ إلغاء العلامات الفرعية في الإعراب ، وأخذ المجمع في مؤتمره سنة ١٩٧٩م بذلك القرار ، وقد استحسن شوقي ضيف هذا القرار فلا الفتحة نائبة عن الكسرة في الممنوع من الصرف، ولا الكسرة نائبة عن الفتحة في جمع المؤنث السالم، ولا الواو في الأسماء الخمسة وجمع المذكر، ولا الألف في المثنى نائبة عن الضمة[٤٣] ..... الخ. فقد ألغيت نيابة حركة عن حركة وكذلك نيابة حرف عن حركة ، وأصبحت علامات الإعراب متساوية في الأصالة [٤٤]. وهذا قرار سديد، وفيه تيسير على الناشئة.

وقد أغفل شوقي ضيف في كتابه تجديد النحو ألقابَ الإعراب والبناء، ولكنه ذكره في كتابه تيسير النحو التعليمي قديما وحديثا، ومن قرارات مؤتمر المجمع سنة ١٩٤٥ وسنة ١٩٧٩ الاكتفاء بألقاب الإعراب، وهى

الرفع والنصب والجر والجزم، ومن الصعب أن يقال في المبنيات إنها مجزومة مثل المضارع، وهو تارة يكون مجزوما بالسكون وتارة يكون مرفوعا أو منصوبا، فالسكون فيه عارض غير ثابت، بينما السكون في الأسماء المبنية ثابت، والمتحرك منها لا تتغير حركته مثل حيث- الآن -أمس (٤٥).

وكانت اللجنة الوزارية قد وحدت بين ألقاب الإعراب والبناء، ورأت اللجنة تخفيفا على الناشئة الاكتفاء بألقاب البناء؛ بحيث يعم استخدامها في ألقاب الإعراب . أما شوقي ضيف فقد رأى أنه لا ضرورة لتوحيد ألقاب الإعراب والبناء، وأن التفرقة بين المجموعتين من الألقاب ضرورية للناشئة؛ كي يميزوا بين ألقاب الإعراب المنونة وألقاب البناء التي يمنع تنوينها في الكلام (٤٦) .

والحق أن رأى شوقي ضيف سديد وحجته قوية، والناشئة في حاجة إلى التمييز بين ألقاب الإعراب وألقاب البناء حتى لا نضيق واسعا. والسؤال: أين موضع ذلك من التنفيذ؟ فلا تزال الكتب المدرسية الخاصة بالنحو تموج بنيابة الحروف عن الحركات، والحركات عن الحركات ولا يزال الإعراب المحلى والتقديري... الخ فهل هناك صدى أو مردود إيجابى على الساحة التطبيقية ؟ ما فائدة الدراسات؟ وما جدوى تلك التيسيرات إن لم تجد طريقا إلى النور؟

المبحث الثالث
الإعراب لصحة النطق

الأساس الثالث الذي اقترحه شوقي ضيف في كتابه تجديد النحو تيسيرا للناشئة هو أن لا تعرب كلمة ما دام إعرابها لا يفيد شيئا في صحة النطق، فإن لم يصحح نطقا لم تكن إليه حاجة، وبناء على ذلك رأى إلغاء إعراب الأبواب التي سنذكرها فيما بعد. (٤٧) وقد اعتمدت لجنة الأصول في المجمع ومؤتمره سنة ١٩٧٩ هذا الأساس مع بعض التعديل سنذكره في موضعه بعد قليل.

ثانيا: إلغاء إعراب أن المخففة من الثقل:

قد رأى شوقي ضيف إلغاء إعراب أن المخففة من الثقل، ورأى أن الأولى أن تسمى أداة ربط، وقد اعترض على نحاة البصرة الذين يقولون: "أن" مخففة من "أنّ" مفتوحة الهمزة الثقيلة أخت إن واسمها دائما ضمير الشأن محذوف [٤٨]. قد ذهب سيبويه والكوفيون معه إلى أنها حرف مصدري مهمل لا يعمل شيئا، لا في الفعل المذكور ولا في الضمير المقـدر المحذوف [٤٩]. وكان الأولى أن يأخذ شوقي ضيف بهذا الرأي؛ لأنه ينشد تيسير النحو وتبسيطه للناشئة، ولأنه سمى كتابه (تيسير النحو التعليمي)، أما ما ذهب إليه شوقي من أنها أداة ربط، وهى تارة تربط بين فعلين، وقد تربط بين مبتدأ وخبره، وقد تربط بين جملة فعلية وجملة اسمية أو بين جملتين فعليتين [٥٠]. وما ذهب إليه شوقي ضيف يخالف مذهبه الذي ألّف من أجله الكتاب، ودعوته إلى تخليص النحو من صعابه وتعقيداته العسرة، والأولى هو القول بإهمال "أن" كما ذهب سيبويه وتابعه الكوفيون؛ لما فيه من التيسير والتبسيط للناشئة.

ثالثا: إلغاء إعراب "كأن" المخففة

ذهب البصريون إلى أنها مثل أن المخففة، واسمها ضمير الشأن محذوف والجملة بعدها خبر في مثل قوله تعالى: ﴿كأن لم تغن بالأمس﴾ [٥١]، وذهب الكوفيون إلى أنها حينئذ مهملة وليس لها اسم ولا خبر. وتابعهم شوقي ضيف ورأى أنه الأولى؛ لأنه ليس فيه تقدير ولا تأويل، ورأى شوقي ضيف أنه ينبغي إلغاء الإعراب الأول، ويستكفى بأنها ساكنة مهملة، وهذا هو الأقرب إلى الصواب والأيسر على الناشئة [٥٢].

رابعا: إلغاء إعراب لكن المخففة: -

ذهب شوقي ضيف إلى إلغاء إعراب لكن المخففة، والأولى أن تهمل مثل كأن ولا تعمل ألبتة، وقد تابع شوقي ضيف الكوفيين [٥٣] في هذا الرأي وهو الأولى.

خامسا: إلغاء إعراب لاسيما: -

لم يكتف شوقي ضيف بإلغاء إعراب "لاسيما" فحسب، بل رأى فيه تكلفا، قال شوقي ضيف: وأما صيغة (لاسيما) فتكلف النحاة في إعرابها - في مثل "أكثروا من الضحك لاسيما خالد" - صورا كثيرة من التكلف البعيد، فقد ذهب أبو علي الفارسي أن "سي" حال ، وذهب ابن هشام في كتابه (المغني) إلى أن لا نافية للجنس، و"سي" اسمها وما زائدة ، وخالد بعدها مضاف إلى سي مجرور، أو مرفوع على أنه خبر لمضمر محذوف أي لاسيما هو خالد، وما حينئذ: إما موصولة وإما نكرة موصوفة بالجملة بعدها. وذهب بعض النحاة إلى أن "لاسيما" أداة استثناء وما بعدها منصوب. ويستخلص من هذه الآراء أن ما بعد "لاسيما" يمكن أن يكون مجرورا أو منصوبا أو مرفوعا. وإذن ففيم كل هذا العناء في الإعراب وما بعدها يجوز فيه الرفع والنصب والجر؟وطبيعي لذلك أن يلغى إعراب لاسيما من الكتاب(٥٤).

وقد ذكرت آنفا أن شوقي ضيف يضحك ساخرا من النحاة ومن تكلفهم البعيد ، فهو تارة يضحك من النحاة، وتارة أخرى يسمى إعراب لاسيما لغزا؛ فيقول: "وإذن ينبغي إلغاء إعراب لاسيما من النحو التعليمي(٥٥). والأولى بشوقي ضيف أن لا يهاجم النحاة حتى إذا كان لا يوافقهم في الرأي، وأرى أن الأولى عدم إلغاء إعراب لاسيما؛ لأن الكوفيين والبغداديين ذهبوا جميعا إلى أن لاسيما من أدوات الاستثناء، وإذن يكون ما بعدها مستثنى منصوبا (٥٦)، وأرى خروجا من الخلاف أن تعرب لاسيما أداة استثناء مثل إلا وما بعدها مستثنى منصوب.

سادسا: إبقاء صورة البدلية في باب الاستثناء: -

خرج شوقي ضيف عن عادته وهى الإلغاء إلى الإبقاء، وهذا مخالف تماما لعادته فهو دائما يقول: إلغاء كذا إلغاء كذا، وفى هذه المرة رأى أن المجمع قرر في مؤتمره سنة ١٩٤٥ أن تقتصر دراسة الاستثناء للناشئة على حالة النصب، أي تعرض صيغة الاستثناء مع الكلام الموجب، وألا تعرض

صورة الاستثناء غير الموجب، وأن يهمل القول بأنه يجوز في المستثنى الرفع. أي قرر المجمع إلغاء حالة البدلية أما شوقي ضيف فقد رأى أن تعرض على الناشئة حالة البدلية قال: "ولذلك أرى أن تعرض على الناشئة صورة الاستثناء مع إلا في العبارات التامة الموجبة وغير الموجبة، مع النص على جواز البدلية فيها، حتى لا تكون البدلية في الآيات القرآنية المذكورة غريبة عليهم. وواضح أن شوقي ضيف يخالف المجمع دون حجة قوية أو برهان، وإذا كان هو ينشد التيسير على الناشئة فلماذا لا يوافق على قرارات المجمع التي تريح الناشئة من البدلية، ويجعل المستثنى مقصورا على حالة النصب. ومع ذلك فهو يتهم النحاة بأنهم يسرفون على أنفسهم في إعراب بعض أدوات الاستثناء، قال شوقي: "وأسرف النحاة على أنفسهم في إعراب بعض أدوات الاستثناء أو قل فيها جميعا ما عدا "إلا" [٥٧].

<u>سابعا إلغاء الإعراب القديم للأدوات: "ما خلا- ما عدا – ما حاشا": –</u>

رأى المجمع في مؤتمره سنة ١٩٤٥ أن يكتفي في إعراب هذه الأدوات بأنها أدوات استثناء وما بعدها مستثنى منصوبا ، وبذلك يستغني عن الإعراب القديم لها، وهو إعراب معقد إذ يذكر النحاة أن "ما" مصدرية في مثل : "قام القوم ما خلا زيدا"، ومنهم من يرى أنها ظرفية "وخلا" فعل ماض، والفاعل- في رأى البصريين- ضمير عائد على البعض المفهوم من الكلام، والتقدير قام القوم ما خلا هو أي بعضهم زيدا. قال الكوفيون: بل هو ضمير عائد على المصدر المفهوم من الفعل، أي "قام القوم ما خلاهم زيدا ". وإذا أعربت "ما" ظرفا كان التقدير "قام القوم في وقت خلوهم زيدا"، يعربون زيدا مفعولا به . وكان النحاة بعد أن عدوا هذه الأدوات من باب الاستثناء عادوا فأخرجوها منه. وكل هذا الإعراب المعقد ينبغي أن يتخلص منه الناشئة، ويعلموا أن "ما خلا" ومثلها أختها "ما حاشا – ما عدا" أدوات استثناء، والاسم بعدها مستثنى منصوب [٥٨]. ورأى شوقي سديد في هذه المسألة، وأرى الاكتفاء في التدريس للناشئة بصورة النصب تخفيفا عليهم.

ثامنا: إخراج غير وسوى من باب الاستثناء: -

رأى شوقي ضيف إخراج غير وسوى من باب الاستثناء، وفي رأيه أن إعرابها في حالة النصب حالا يخرجها من الاستثناء، وهو يرى أن إعرابها مستثنى غير دقيق؛ لأن المستثنى في المعنى هو المضاف إليه. وهو يختار بذلك رأى أبي علي الفارسي، ويرى أنه هو الصواب (٥٩)، ويرى السيوطي أنها وصف فيقول: والأصل في غير أن تكون وصفا (٦٠). وأما المجمع فقد قرر في مؤتمره سنة ١٩٤٥ في إعراب غير وسوى حين يكونان منصوبين أنهما مستثنيان منصوبان، وأن ما بعدهما يجر بالإضافة (٦١).

تاسعا: إخراج صورة القصر:

قال شوقي ضيف: قرر المجمع في مؤتمره سنة ١٩٤٥ أن الاستثناء المفرغ من صيغ القصر؛ متابعا في ذلك رأى لجنة وزارة التربية والتعليم، وهو قرار سديد وينبغي أن تعرض هذه الصيغة على الناشئة بعد دراسة الباب، بحيث يقال لهم: إن "إلا" قد تخرج عن معناها فلا تفيد الاستثناء، وإنما تفيد الحصر مع "ما" و"لا" النافيتين، مثل ﴿**وما محمد إلا رسول**﴾ و"ما جاء إلا علي " و﴿**لا تعبدون إلا الله**﴾ ويعرب ما بعد إلا بحسب حاجة ما قبله، فهو خبر في الآية الأولى وفاعل في الصيغة الثانية ومفعول به في الآية الثالثة (٦٢).

وهذا رأى سديد، والأولي أن تحذف هذه الصيغة مع النحو؛ لأنها تدرس في مادة البلاغة.

عاشرا: إلغاء إعراب كم الاستفهامية والخبرية: -

قال شوقي ضيف: على هذه الشاكلة حذفت إعراب كم الاستفهامية والخبرية من الكتاب؛ لأن إعرابها لا يفيد شيئا في صحة نطقها فضلا عما فيه من صعوبة؛ إذ تعرب مبتدأ في مثل : "كم طالبا نجح؟" ومفعولا به في مثل: "كم زهرة قطفتها؟" ومفعولا مطلقا في مثل: "كم جلسة جلست؟" وظرفا في مثل: "كم يوما حضرت؟" ومجرورة في مثل "بكم بلدة مررت؟". وبنفس النظام كم الخبرية مثل: "كم طالب جاء – كم كتاب قرأت – كم تهديد هددت

– كم يوم صمت". وفيم هذا العناء الإعرابي كله، وكم لا يدخل على نطقها شيء منه. وإذن ينبغي أن يحذف إعراب كم الاستفهامية والخبرية من كتب النحو، وأن يكتفى ببيان أنها استفهامية أو خبرية، والتمييز بعد الأولى يكون منصوبا عادة وبعد الثانية يكون مجرورا" (٦٣). وهذا أقرب إلى الصواب؛ لأن النحاة يعربون كم الاستفهامية والخبرية إعرابا حسب موقعها من الكلام: فتارة مبتدأ ، وتارة مفعولا به، وتارة مفعولا مطلقا، وتارة مفعولا فيه، وتارة حالا. وواضح كما ذهب شوقي ضيف (٦٤) أن هذا الإعراب لكم الاستفهامية والخبرية لا يفيد أية فائدة في صحة نطقهم؛ إذ هما دائما مبنيان على السكون وملازمان لنطق واحد، ويكفى أن يعرف أن هذه كم استفهامية وتلك خبرية بدلالة تمييزها، فتمييز الثانية مفرد مجرور أو مجموع مجرور.

حادي عشر: إلغاء إعراب أسماء الشرط: –

من – ما – مهما– أي – أين –أنى – حيثما – متى – إذا – كيفما:

والنحاة يعربون من في مثل: "من يزرني أكرمه" مبتدأ، ويختلفون في الخبر، هل هو فعل الشرط أو جواب الشرط أو هما معا، والرأي الراجح أنه فعل الشرط. ويختلف إعراب "ما الشرطية" باختلاف مواقعها، فهي مفعول به مثل ﴿وما تفعلوا من خير يعلمه الله﴾ (٦٥)، ومصدرية زمانية في مثل ﴿فما استقاموا لكم فاستقيموا لهم﴾ (٦٦) أي استقيموا لهم مدة استقامتهم لكم. "ومهما" في مثل "مهما تفعل أفعل" إما أن تعرب مفعولا به أو تعرب مفعولا مطلقا بمعنى أي فعل تفعل. و"أي" تعرب بحسب ما تضاف إليه؛ فهي مفعول به في مثل : "أي كتاب تدرس أدرس" ومفعول مطلق في مثل : "أي عمل تعمل أعمل" وظرف زمان في مثل : "أي يوم تذهب أذهب". وحيثما وأنى ومتى وأين جميعها منصوبة على الظرفية، وقيل: بل على الحالية. وكلنا نذكر كيف كان إعراب إذا في مثل: "إذا ذهبت معك" إذ كنا نحفظ أن "إذا" ظرف لما يستقبل من الزمان خافض لشرطه منصوب بجوابه، أي أن عامل النصب فيها هو الجواب أو الفعل الثاني، وهي مضافة للفعل الأول فعل الشرط (٦٧).

وهذا رأى سديد؛ لأن هذا الإعراب قليل من يفهمه من الناشئة، وليست هناك حاجة له تفيد الناشئة في دقة النطق وسلامة.

المبحث الرابع
وضع ضوابط وتعريفات دقيقة

يرى الدكتور شوقي ضيف أن في النحو أبوابا اضطرب النحاة في وضع ضوابطها؛ مما جعلها لا تتضح تماما، وأن من الخير أن يوضع لها ضوابطها الدقيقة؛حتى تستقر في الأذهان وحتى يتمثلها الناشئة تمثلا واضحا، أهمها المفعول المطلق والمفعول معه والحال. (٦٨) وإليك تفصيل ذلك:

١. **ضابط المفعول المطلق: -**

يرى شوقي ضيف أن ضابط المفعول المطلق الذي وضعه ابن هشام في كتابه (أوضح المسالك) وأمثاله من النحاة ضابط يدل على اضطراب صورته في ذهن ابن هشام وأمثاله من النحاة (٦٩).

تعريف ابن هشام للمفعول المطلق "اسم منصوب يؤكد عامله أو يبين نوعه أو عدده وليس خبرا ولا حالاً" (٧٠) . الذي جعل شوقي ضيف يعترض على تعريف ابن هشام للمفعول المطلق أن ذكْر الخبر والحال في تعريف المفعول المطلق في هذا الضابط يدل على اضطراب صورته في ذهن ابن هشام وأمثاله من النحاة؛ لأن لكل من الخبر والحال وظيفة تختلف عن المفعول المطلق (٧١).

يرى د/ شوقي ضيف أن صورة المفعول المطلق وضابطه في ذهن ابن هشام وأمثاله من النحاة صورته مضطربة، وهذه دعوة لا دليل عليها ولا برهان؛ لأن ابن هشام يربط دائما بين موضوعات النحو المختلفة ويفرق بينها، وهذا هو الأولى حتى يتمثل الناشئة هذا الضابط ويستقر في الأذهان بصورة واضحة.

ويرى شوقي ضيف أن هذا التعريف لا يدخل فيه صور ما ينوب عن المفعول المطلق، ثم يضع تعريفا دقيقا تتضح فيه كل صور ما ينوب عن

المفعول المطلق، ويقول شوقي ضيف: "وكل هذه الصور لا تدخل في الضابط الذي وضعه ابن هشام للمفعول المطلق، ولذلك يقول النحاة إنها تنوب عنه، وواضح أنها تتعلق بمصدر الفعل السابق المفهوم أو بمصدر سابق لها أو تال ، وهى جميعا مفاعيل مطلقة، وينبغي وضع ضابط لها يجمعها ويجمع معها أسس الباب، وهو المصدر المؤكد والمبين للنوع، ولعل أوضح تعريف يجمع كل هذه الصور هو: "المفعول المطلق اسم منصوب يؤكد عامله أو يصفه أو يبينه ضربا من التبيين". وهو ضابط تنتظم فيه جميع الصور حين يكون المفعول مصدرا مؤكدا أو وصفا لفعله مبينا له أي ضرب من البيان" (٧٢).

وواضح أن د/ شوقي ضيف أراد أن يدخل كل صور ما ينوب عن المفعول المطلق مع المفعول المطلق، وأطلق عليها جميعا مفاعيل مطلقة وهذا هو الأولى؛ لأن فيه تيسيراً على الناشئة. (٧٣)

٢. ضابط المفعول معه: -

يرى د/ شوقي أن ابن هشام والنحاة اضطربوا في تعريف المفعول معه، ودفعهم غموض الضابط الذي وضعوه للمفعول معه ، فجاء بجميع الصور التي تأتى فيها الواو، سواء أكانت من باب المفعول معه أو ليست من بابه ، وإنما أقحموها على الباب لغموض الضابط. (٧٤) وإذا عدنا إلى النظر في تعريف ابن هشام في أوضح المسالك للمفعول معه ، فقد وضع ابن هشام هذا التعريف "المفعول معه هو اسم فُضلة تال لواو بمعنى مع تالية لجملة ذات فعل أو اسم فيه معناه وحروفه" (٧٥) .

وقد وصف شوقي ضيف هذا التعريف بأنه مبهم ، وأنه ضابط فيه غموض، ورأى أن يضع ضابطا بسيطا، قال شوقي ضيف: "المفعول معه اسم منصوب تال لواو غير عاطفة بمعنى مع". وإذا عدنا إلى النظر في التعريفين فلا نرى فرقا كبيرا بين تعريفي شوقي ضيف وابن هشام، وإضافة الأول تتمثل في تخصيص الواو أنها غير عاطفة ، وأرى أنها ليست إضافة؛

لأن من المعلوم عند النحاة أنها غير عاطفة بدليل أنهم يضعون واو العطف مع العطف في باب التوابع . ولو أن ابن هشام قال في تعريفه إن الواو غير عاطفة لاتهمه شوقي ضيف بأن رأيه فيه اضطراب؛ لأن هناك فرقا بين واو العطف وواو المفعول معه ، وواضح ذلك كما ذكرت آنفا في ضابط المفعول المطلق عندما ذكر ابن هشام في تعريف المفعول المطلق أنه غير الخبر والحال. قال شوقي: "هذا الضابط يدل على اضطراب صورته في ذهن ابن هشام وأمثاله من النحاة؛ لأن لكل من الخبر والحال وظيفة المفعول المطلق. واضطربت صورته في ذهنه؛ لأن لواو العطف وظيفة غير وظيفة واو المفعول (٧٦) .

ولكن أوافق شوقي ضيف تماما في كلامه الذي يقول فيه : سرت وجامعة القاهرة – استيقظت وطلوع الشمس ، والواو في المثال الأول تفيد الظرفية المكانية كأنك قلت: "سرت أمام الجامعة"، بينما تفيد في المثال الثاني معنى الظرفية الزمانية كأنك قلت: "استيقظت زمن طلوع الشمس. وواضح أنه ينبغي أن يعرض في موضوع المفعول معه الصيغ الحقيقة التي لا تصلح فيها الواو أن تكون عاطفة، والتي تحمل معنى الظرفية الزمانية أو المكانية أو معنى مع فحسب (٧٧) ، وهذا رأى سديد حتى تتصوره الناشئة تصورا سليما.

٣. ضابط الحال:

يرى شوقي ضيف أن ضابط الحال عند ابن هشام يزيد الحال غموضا، وكأنه أصبح سرا من الأسرار أو لغزا من الألغاز (٧٨). ولا أرى لماذا يتهكم شوقي ضيف على ابن هشام ويسخر من تعريفه؟ وأين الغموض الذي في تعريف ابن هشام للحال؟ وأين الأسرار التي به والألغاز؟ وإليك تعريف ابن هشام للحال في "أوضح المسالك": الحال وصف فضلة مذكور لبيان الهيئة. يقول ابن هشام: "خرج بذكر الوصف المفعول المطلق ، وبذكر الفضلة الخبر ؛ لأن الفضلة منصوبة والخبر مرفوع، وخرج ببقية الضابط

التمييز والنعت [٧٩]. وقد علق شوقي على تعريف ابن هشام بقوله : "وبذلك يصبح ضابط الحال كما شرحه وفسره ابن هشام أنه : وصف ليس مفعولا مطلقا ولا خبرًا ولا تمييزا ولا نعتا". وهو ضابط يزيد الحال غموضا، وكأنه أصبح سرا من الأسرار أو لغزا من الألغاز. وكان ينبغي لابن هشام أن يضيف إلى الأبواب التي أخرج منها الحال باب المفعول فيه ، إذ ربما كان أقرب إلى الحال من هذه الأبواب؛ لأنك حين تقول : "دخل زيد مبتسما" يكون مبتسما – هو الحال – مرتبطا زمانيا بالفعل "دخل". وكأن الحال بذلك تحمل شيئا من معنى الظرفية الزمانية [٨٠].

وهذا المذهب الذي ذهب إليه شوقي ضيف لم يقل به أحد من النحاة، وقد صرح بذلك شوقي ضيف بقوله: "والغريب أن النحاة – فيما عدا سيبويه– لم يلتفتوا إلى ذلك ألبتة، ومع أن سيبويه لم يصرح بذلك نراه في أثناء تحليلاته لبعض صيغ الحال يحس كأن فيها شيئًا من الظرفية الزمانية[٨١]. ولا أدرى من أين استنتج شوقي ضيف إحساس سيبويه، على الرغم من أن سيبويه لم يصرح بذلك؟ وهل تبنى القواعد على الأحاسيس؟ وإذا كان شوقي ضيف يزعم أن المفعول فيه أقرب إلى الحال من الخبر مثلا فهذا يدل على أن شوقي ينقد نفسه؛ لأنه عندما طلب إلغاء كان وأخواتها وكاد وأخواتها كما ذكرنا آنفا ، فإنه أعرب اسم كان فاعلاً، وخبر كان حالاً على رأي الكوفيين ، ثم هو هنا يصرح أن المفعول معه أقرب إلى الحال من الخبر ، فلماذا هناك لم يعرب خبر كان مفعولا معه لقربه من الحال.

وقد رأى شوقي ضيف أن يوضع للحال هذا الضابط الواضح "الحال صفة لصاحبها فكرة مؤقتة منصوبة" [٨٢]، ثم يقرر شوقي ما اعترض عليه في تعريف ابن هشام وشرحه للحال، بقوله: "بذلك يخرج الخبر المرفوع كما يخرج النعت؛ لأنه صفة مستمرة غير مؤقتة" [٨٣]. وهذا الكلام الذي قرره في وضع التعريف الضابط هو الكلام نفسه الذي سخر منه في شرح ابن هشام للتعريف، ووصفه بأنه أصبح سرا من الأسرار أو لغزا من الألغاز.

المبحث الخامس
حذف زوائد زائدة

يرى شوقي أن في النحو زوائد ضارة لا تفيد أي فائدة في صحة النطق بالعربية وسلامتها، فضلا عن أنها تعقد النحو وتثقله؛ بصوره المختلفة من بعض الوجوه بالشروط التي توضع في بعض الأبواب؛ ولابد من حذف بعض هذه الشروط ونعرض جوانب من ذلك؛ لتهمل في النحو التعليمي دون تردد(٨٤).

<u>أولا: حذف شروط صيغتي التعجب واسم التفضيل: -</u>

يقول شوقي ضيف : يشترط النحاة في صيغتي التعجب واسم التفضيل أن تشتق تلك الصيغة من فعل ثلاثي مجرد تام مثبت متصرف قابل للتفاوت غير مبنى للمجهول ولا معبر عن فاعله بأفعل فعلاء" (٨٥) .

وهو رأى سديد ؛ لأن هذه الشروط - كما قال شوقي ضيف - مفروضة من النحاة لأنفسهم، ولذلك فإن الأولى - كما ذهب شوقي ضيف - أن تحذف تيسيرا على الناشئة، ولأنها مفروضة من النحاة.

وإليك نقد النحاة لهذه الشروط ، فقد نقد الأخفش شرط ثلاثية الفعل الذي تبنى الصيغتان منه ، ونقد الكوفيون شرط أن يكون متصرفا؛ لأنه لم يسمع عن العرب بناء للصيغتين أو لإحداهما من فعل جامد. وانتقد شرط أن تبنى الصيغتان من فعل قابل للتفاوت أو التفاضل بحكم المنطق؛ إذ ما لا تفاضل فيه لا يكون فيه تعجب. وانتقد شرط أن لا تبنى الصيغتان من فعل مبنى للمجهول للالتباس، وهو ما لم يحدث إلا في صيغ سمعت عن العرب لا يقاس عليها. والشرط الثامن نقده الكسائى في العاهات والألوان (٨٦) .

وقد أسقط النحاة الشروط جميعا، والصيغتان - كما قرر شوقي - لا تحتاجان على شروط هي في واقع الأمر منقوضة، وقال لذلك ينبغي أن تحذف كل تلك الشروط في النحو التعليمي (٨٧)، وهو رأي سديد؛ إذ لا حاجة للصيغتين إلى الشروط وهى لا تمثل واقعا لغويا صحيحا، وحذف هذه الشروط فيه تيسير للنحو على الناشئة.

ثانيا: حذف شروط صاحب الحال: -

يرى شوقي ضرورة حذف شروط صاحب الحال ، ويرى النحاة أن صاحب الحال ينبغي أن يكون معرفة ولا يكون نكرة إلا بمسوغ، وقد رأى شوقي ضيف أن هذا الشرط منقوض بكلام سيبويه. قال شوقي ضيف: "وإذا عرفنا أن سيبويه جوز أن يأتي صاحب الحال نكرة بدون مسوغ، وجعله قياسيا على ما سمع من العرب اتضح لنا أن هذه العقدة الكبيرة فى باب الحال حين يكون صاحبها نكرة قد انحلت ولم لا وللمعرفة مسوغات النكرة المذكورة ضرورة" (٨٨).

وهذا رأى سديد ولا حاجة بنا لهذه الشروط، وكل ما عقده النحاة من حديث عن مسوغات مجيء صاحب الحال نكرة ومسوغاته إذا كان مضافا إليه جدير بأن يحذف من النحو التعليمي؛ إذ لا طائل وراءه ولا فائدة منه كما ذهب شوقي ضيف (٨٩) .

ثالثا: حذف شروط عمل إذن النصب:

يشترط النحاة لعمل إذن النصب ثلاثة شروط:

- الشرط الأول أن يكون المضارع بعدها مستقبلا.
- الشرط الثاني أن يليها المضارع.
- الشرط الثالث أن تكون في صدر الكلام فلا تنصب متأخرة.

ويرى شوقي ضيف إلغاء شروط عمل إذن النصب في المضارع، وقد ألغى عملها في القرآن الكريم كله، فهي لم تأت عاملة فى القرآن الكريم فى القراءات الصحيحة مع استيفاء كل الشروط، إذ لا تعمل النصب فى الفعل المضارع، وقد وردت فى القرآن الكريم فى ثلاثة وثلاثين موضعًا، ولم تعمل النصب مرة واحدة، بل كانت مهملة فى القرآن الكريم كله.

رابعا: حذفت تعقيدات باب التصغير : -

يقول شوقي ضيف: "حذفت من باب التصغير شروط صيغه وقواعده العسرة أو شديدة العسر، مع أمثلتها التي لا نستعملها اليوم مثل تصغير سنة

أما مَن خالفه من النحاة فوصف كلامه بأن فيه تكلفا واضحا، ورأى أن نعمم رأى سيبويه وغيره من النحاة؛ حتى تعرف الناشئة بعض القضايا التي بها خلاف.

د: توابع المضاف إليه اسم الفاعل واسم المفعول:

إذا أضيف اسم الفاعل إلى مفعوله: "هل أنت مرسل زيد وعمرو إلى خالد" جاز فى المعطوف وهو "عمرو" الجر على لفظ زيد ، وجاز النصب فيقال: "عمرا" مراعاة لمحل زيد؛ لأنه مفعول به فى المعنى . يقول المبرد: والجر عربي جيد مثل النصب. ومنع سيبويه النصب؛ لأنه يأبى فى التوابع جميعها النظر فى نطقها، أو بعبارة أخرى فى إعرابها إلى المحل كما مر بنا. وإذا أضيف اسم المفعول إلى مرفوعه أو كما يسمى نائب الفاعل مثل "زيد محمود المقاصد الحسنة" جاز فى النعت وهو الحسنة أن يكون مجرورا مراعاة للفظ المقاصد المضاف إليها اسم المفعول "محمود"، وجاز أن ترفع فيقال: زيد محمود المقاصد الطيبة "؛ مراعاة لمحل المقاصد؛ لأنها نائب فاعل مرفوع فى المعنى لاسم المفعول "محمود"، كأنك قلت: "زيد مقاصده الطيبة محمودة" [١٠٣]. وقد اختار شوقي مذهب سيبويه ومن تابعه من نحاة البصرة، وهو إلغاء إعراب توابع المضاف إليه اسم الفاعل واسم المفعول حسب محل المتبوع أو مراعاة له، فلا يجوز نصب المعطوف فى المثال الأول ولا رفع النعت فى المثال الثاني بل يجران، وكذلك الشأن مع التوكيد والبدل، وهو الأولى [١٠٤].

هـ: توابع المنادى:

قال شوقي: "وقد أوجب جمهور الكوفيين النصب مطلقا لثلاث من توابع المنادى وهى النعت والتوكيد والعطف، وجوز قوم فى البدل النصب مطلقا أيضا، ولذا يمكن أن تكون للباب قاعدة مطردة، هي النصب لتابع المنادى نعتا وعطفا وتوكيدا، وهو أنه لا يجرى فى الاستعمال اللغوي العصري الأدبى وبالمثل اليومي. والأمثلة نفسها التي جاءت منه فى الشعر

القديم قليلة جدا، ولم يأت منه في القرآن الكريم إلا مثال واحد ، ولا بأس من أن يقال للناشئة : إن المعطوف على المنادى قد ينصب إذا كان معرفا بالألف واللام، دون عناء لهم بعرض صور هذا الباب التي صاغها النحاة بوحي من افتراضاتهم التي لا تجرى فى الاستعمال اللغوي الأدبي الحديث (١٠٥). وأرى كما ذهب شوقي أنه ليست هناك حاجة إلى عرض هذا الباب على الناشئة؛ لأنه لا يجرى فى الاستعمال اللغوي.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم. وبعد، فقد عرضت في هذا البحث آراء بعض العلماء الذين اهتموا بقضية تيسير النحو على الناشئة، وهى قضية مهمة تشغل بال الكثيرين الذين رأوا أن النحو الذي يقدم للناشئة هو الذي جعلها تعجز عن أداء العربية أداء صحيحا؛ ومن ثم كانت هذه الدراسة لبيان آراء العلماء في هذه القضية ، وقد حللت هذه الآراء تحليلا دقيقا تجلت من خلاله مزايا هذه الآراء وعيوبها.

<u>أولا: مميزات هذه الآراء:</u>

١- تتميز هذه الآراء بالسلاسة والسهولة واليسر فى معالجة القضايا النحوية التي جعلتها فى متناول القارئ العادي، فضلا عن خلوها من التعقيدات العسرة.

٢- اتبعت هذه الآراء المنهج الوصفي الذي لا يؤمن بالتعليلات ولا يوغل في الإيهام، وجاءت الآراء ثائرة على القواعد التقليدية ، عارضة لها بأسلوب جديد خال من التعقيد، دون المساس بروح القاعدة عند عرضها.

٣- اتبع العلماء منهج الاتجاه الحديث الذي يحاول أن يربط بين النحو وعلم تجويد القرآن الكريم، وعلم اللغة.

٤- أعاد شوقي ضيف تنسيق أبواب النحو تنسيقا جديدا، وجاءت الدراسة معتمدة على آراء كل المدارس النحوية والمذاهب؛ فقد حرص على عرض قواعد الأقدمين وآرائهم عرضا دقيقا وأمينا بأسلوب خال من التعقيد، دون المساس بروح القاعدة، ونصها مع محاولة الاستفادة من الاتجاهات الجديدة لخدمة المادة العلمية؛ ومن هنا كان وافيا.

٥- وقد تضمن هذا البحث كثيرا من البحوث العلمية التي كان لها رأى، وقد حاولت أن أسند كل رأى إلى قائله، وكل مقولة إلى مصدرها قدر الإمكان، حتى وإن كانت مجرد فكرة، مع الاعتماد قدر الطاقة أيضا على مصادر أصيلة فى الموضوع.

<u>عيوب هذه الآراء:</u>

١- كثرة الأبواب الفرعية التي حذفها شوقي ضيف حتى وصلت ١٨ بابا فرعيا ؛ متأثرا ابن مضاء القرطبي.

٢- التناقض فى كلامه أحيانا قال: "حذفت من النحو فى هذا التنسيق الجديد مجموعة من الأبواب الفرعية"، ثم قال فى الصفحة نفسها: " كثرة الأبواب التي حذفت تيسيرا على الناشئة تعتمد على آراء الكوفيين"، وقد صرح بأن "جميع صيغ الأبواب المحذوفة لم تخرج من النحو، بل لا تزال مبثوثة فيه، وغاية الأمر أنها ردت إلى أبوابها الأساسية". وكان الأولى أن يقول: رددت بعض أبواب النحو إلى أبوابها الأساسية؛ لأن هناك فرقا كبيرا بين الحذف والرد.

٣- هاجم ابن مضاء القرطبي النحو والنحاة؛ فتراه فى كتابه يضحك من النحاة أحيانا، ويسخر منهم فى أحيانا أخرى، وتابعه شوقي ضيف فى ذلك.

٤- أخذ شوقي جداول تصريف الأفعال عن رفاعة الطهطاوي، وكان رفاعة الطهطاوي قد وضع كل أبواب النحو فى جداول متأثرا بالجداول الفرنسية، ولم يصرح بأنه أخذها عن رفاعة، وصرح أن رفاعة الطهطاوي أخذ هذه الجداول عن الفرنسيين .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الهوامش

١- شوقي ضيف، تيسير النحو قديما وحديثا مع تجديده، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٦، ص١٢-٤٨.

٢ - شوقي ضيف تجديد النحو، دار المعارف، ط ١، القاهرة سنة١٩٨٢، ص١١

٣ - شوقي ضيف، تيسير النحو، المرجع السابق. ص٢٦.

٤- الجاحظ، كتاب الحيوان ص١-٩١.

٥- شوقي ضيف، تيسير النحو، المرجع السابق. ص١٢-١٤.

٦- انظر هذه القرارات في قرارات مجمع اللغة العربية لسنة ١٩٤٥ فى تيسير تعليم اللغة العربية في سجل ندوة الجزائر لاتحاد المجامع اللغوية العلمية.

٧- الآية (٥٩) من سورة الأحزاب.

٨- الآية (٢٨) من سورة النساء.

٩- الآية (١١٤) من سورة الأنعام.

١٠- الآية (٨٢) من سورة الحجر.

١١- الآية (٦١) من سورة الإسراء.

١٢ - الآية (٣١) من سورة يوسف.

١٣- الآية (٢) من سورة المجادلة.

١٤- الآية (١٤٤) من سورة آل عمران.

١٥- تجديد النحو ١٤ ، ١٥.

١٦- انظر الهمع ٢: ١١٠هشام (بمراجعة سعيد الافغانى)٢٦٣ .

١٧ -انظر هذه القرارات فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١١٢.
١٨- انظر كتاب سيبويه- مؤسسة الأعلام للمطبوعات-بيروت - لبنان١٩٩٠.
١٩- شوقي ضيف تجديد النحو، المرجع السابق.
٢٠- تجديد النحو ١٥، ١٦ .
٢١- انظر هذه القرارات فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١١٤.
٢٢ - شوقي ضيف تجديد النحو، المرجع السابق ص١٧.
٢٣- شوقي ضيف تجديد النحو، المرجع السابق ص١٧.
٢٤- الرد على النحاة٧٣.
٢٥- شوقي ضيف، تيسير النحو، المرجع السابق. ص٥٢.
٢٦- المرجع السابق ص٥٣.
٢٧- شوقي ضيف تجديد النحو ص ١٩.
٢٨- المرجع السابق ص١٩، ٢٠.
٢٩- المرجع السابق ص٥٣.
٣٠- انظر هذه القرارات فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١١٥.
٣١- شوقي ضيف، تيسير النحو، المرجع السابق ص٥٢، ٥٥.
٣٢- المرجع السابق ص٥٣.
٣٣- المرجع السابق نفسه.
٣٤- الرد على النحاة.
٣٥- انظر تجديد النحو، ص٢٣، تيسير النحو، ص٥٣.
٣٦- انظر هذه القرارات فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١١٦.
٣٧- المرجع السابق نفسه.
٣٨- شوقي ضيف المرجع السابق ص٢٤.
٣٩- المرجع السابق نفسه، وتيسير النحو التعليمي، ص٥٧.
٤٠- انظر في هذه المسألة سيبويه ١: ٤٧٠ ، المقتضب للمبرد (طبعة المطبعة الأزهرية) المغنى لابن هشام ص٤٨٤، الهمع للسيوطي٤:

٩٧ وما بعدها، والتصريح على التوضيح (طبع دار الكتب العربية الكبرى بالقاهرة)١: ٦٤ الإنصاف فى مسائل الخلاف (طبعة المكتبة العصرية) ٩٩٣ ، وطبعة كتاب الانتصاف من الإنصاف لمحمد محيي الدين عبد الحميد٢: ٥٧٥ وما بعدها .

٤١- الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي (طبع دار المعارف ص١٢٣).

٤٢- الرد على النحاة ص١٢٤ وما بعدها.

٤٣- شوقى ضيف تجديد النحو، ص٢٥ ، تيسير النحو، ص٥٧ .

٤٤- شوقي ضيف تجديد النحو المرجع السابق ص ٢٥، ٢٦.

٤٥- انظر هذا القرار فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١١٢.

٤٦- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص٥٨.

٤٧ - شوقي ضيف، وتيسير النحو التعليمي، المرجع السابق ص٥٨.

٤٨- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص٢٦.

٤٩- انظر سيبويه١: ٢٨٢ والمقتضب٢: ٣٦٣ والمغنى ٢٨ والهمع٢: ١٨٤التصريح على التوضيح١: ٢٢٥ الصبان على الأشمونى١: ٢٢٥

٥٠- شوقي ضيف، تيسير النحو التعليمي المرجع السابق ص١٠٣.

٥١- الآية (٢٤) من سورة يونس.

٥٢- انظر سيبويه١: ٤٥٧ والمقتضب٢: ٣٦٣ والمغنى ص٣٣٣ والهمع ٢: ١٨٩ والتصريح على التوضيح١: ٢٣٢، ٢٣٤ الصبان على الأشمونى١: ٢٣١ تيسير النحو التعليمى١٠٤.

٥٣- النحو التعليمي١٠٤.

٥٤- تجديد النحو ص٢٧ انظر في هذه المسألة شوقي ضيف تيسير النحو المرجع السابق ص٥٨ والهمع٣: ٢٩الصبان على الأشمونى٢: ١٢٩.

٥٥- تيسير النحو التعليمي ص١٠٨.

٥٦-انظر المغنى في ١٤٨والهمع٢: ٢٩١ الصبان على الأشمونى٢: ١٢٩ الرد على النحاة ص١٢٧.

٥٧- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١٢٦.
٥٨- شوقي ضيف تجديد النحو، ص٢٧.
٥٩- المرجع السابق.
٦٠- الهمع للسيوطي٣: ٢٤٧ .
٦١- انظر هذه القرارات فى تيسير تعليم اللغة العربية ص١٦٧.
٦٢- انظر تيسير النحو التعليمى ص١٢٦.
٦٣- شوقي ضيف تجديد النحو المرجع السابق ص٢٩.
٦٤- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص٣.
٦٥- الآية (١٩٧) من سورة البقرة.
٦٦- الآية (٧) من سورة التوبة.
٦٧- شوقي ضيف تجديد النحو المرجع السابق ص٣٠.
٦٨- تجديد النحو ص ٣٠، ٣١ تيسير النحو ص١١٨.
٦٩- المرجع السابق نفسه.
٧٠- أوضح المسالك على ألفية ابن مالك.
٧١- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١١٨.
٧٢ - المرجع السابق نفسه ص٧٨.
٧٣- راجع المقتضب٣: ٢١٦ وما بعدها والهمع٣٤٩ الصبان على الأشمونى ٢٠٨ .
٧٤- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص ١٢٠، ١٢١.
٧٥- أوضح المسالك باب المفعول المطلق.
٧٦- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١٢١.
٧٧- المرجع السابق نفسه ص١١٨.
٧٨- المرجع السابق نفسه ص ١٢٠، ١٢١.
٧٩- تيسير النحو التعليمي ص١٢١ تجديد النحو ص٣٣.
٨٠- أوضح المسالك باب الحال.

٨١- تجديد النحو ص٣٤، تيسير النحو التعليمي ص١٢٢.

٨٢- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١٢٢.

٨٣- انظر سيبويه١: ٤٧ والمقتضب١: ٦٦ والهمع٤: ٧ الصبان على الأشمونى٢: ١٣٠.

٨٤- تيسير النحو التعليمى ص١٤٠ تجديد النحو ص٣٥.

٨٥- المرجعان السابقان.

٨٦- انظر سيبويه١: ٣٧، ٢: ٢٥٠ والمقتضب٤: ١٧٨ والهمع٦: ٤١ وما بعدها الصبان على الأشمونى٣: ١٦.

٨٧- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١٤٢.

٨٨- المرجع السابق نفسه ص ١٤٣ .

٨٩- المرجع السابق نفسه.

٩٠- شوقي ضيف تجديد النحو المرجع السابق ص٣٥.

٩١- شوقي ضيف، تيسير النحو المرجع السابق ص١٤١.

٩٢- المرجع السابق.

٩٣- شوقي ضيف تيسير النحو التعليمي المرجع السابق ص١٥٥، ١٥٦.

٩٤- انظر سيبويه١: ٨٢ والمقتضب٤: ١٨٤ والمغنى ص٧٧٠ والهمع٥ : ٨١ الصبان على الأشمونى٢: ٢١٨.

٩٥- شوقي ضيف – تيسير النحو التعليمي المرجع السابق ص١٥٦.

٩٦ – انظر فى المسألة سيبويه١: ٩٩ والمقتضب١: ١٤ والرضي على الكافية٢: ١٨٣ والهمع٥: ٧١ الصبان على الأشمونى٢: ٢١٢.

٩٧- المقتضب١: ١٤.

٩٨- راجع فى المسألة سيبويه١: ٢٨٥ والمقتضب٣: ٢٨١، ٤: ١١١ والمغنى ص٥٢٧ والهمع٥: ٢٨٩ الصبان على الأشمونى٢: ٢٢٦.

٩٩- راجع فى المسألة سيبويه١: ٣٤٩ والمقتضب٤: ٣١٧ ابن يعيش على المفصل٢: ١٠٨ والهمع٥: ٢٨٦ الصبان على الأشمونى٢: ٩.

١٠٠- شوقي ضيف- تيسير النحو التعليمي المرجع السابق ص١٦٠.

١٠١- راجع فى المسألة سيبويه١: ٩٨ والمغنى ص٥٢٨ والهمع٥: ٢٩٣.

١٠٢- تيسير النحو التعليمى ص١٦١ تجديد النحو ص٣٥.

١٠٣- راجع فى المسألة سيبويه١: ٣٠٣ والمقتضب٤: ١٥١، والمغنى ص٥٢٨ والهمع٥: ٢٩٥ الصبان على الأشمونى٢: ٢٢٣.

١٠٤- انظر النحو التعليمى ص١٦٢.

١٠٥- راجع فى المسألة سيبويه١: ٣٠٣ المقتضب٤: ٢٠٧شرح المفصل الرضى على الكافية١: ١١٩ الهمع٥: ٢٨١، التصريح على التوضيح الصبان على الأشمونى٣: ١١٢ وما بعدها.

ثبت المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم ﴿كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير﴾ [آية ١ من سورة هود].

٢- الإبدال: ابن السكيت، تحقيق حسين محمد شرف، القاهرة ١٣٧٩هـ ١٩٧٨م.

٣- الإبدال: أبو الطيب اللغوي ، تحقيق عز الدين التنوخى، مطبوعات مجمع دمشق، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

٤- أدب الكاتب : ابن قتيبة الدنيورى ، تحقيق محمد الدالي مؤسسة الرسالة بيروت ط١، ١٩٨٢م.

٥- الأزهرية في علم الحروف: الهروى، على بن محمد، تحقيق عبد المعين الملوحى، مطبوعات مجمع دمشق ط١، ١٩٨١.

٦- أساس البلاغة : الزمخشرى ، جار الله محمد بن عمر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط ١٩٨٥م.

٧- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، قراءة محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة ط١ ١٩٩١م.

٨- الأشباه والنظائر : جلال الدين السيوطى ، تحقيق عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت ط ١٩٨٥.
٩- إعراب القرآن الكريم وبيانه ، محيي الدين الدرويش، دار اليمامة دمشق بيروت ط٧ ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.
١٠- إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم : ابن خالويه ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، مكتبة الزهراء، القاهرة، عن طبعة حيدر آباد الدكن، الهند د. ت.
١١-الاقتضاب في أدب الكتاب: ابن السيد البطليوسي، تحقيق مصطفى السقا، وحامد عبد المجيد، دار الشئون الثقافية، بغداد ط٢ ١٩٩٠م.
١٢- أمالي الزجاجي : أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي ، عبد السلام هارون، المؤسسة العربية الحديثة، ط٢ ١٣٨٢هـ.
١٣- أمالي ابن الشجري: هبة الله بن على ، حيدر آباد الدكن ١٣٤٩هـ.
١٤- أمالي القالي: أبو على، إسماعيل بن القاسم، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٣.
١٥ - أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد) الشريف المرتضى ، على بن الحسن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار الكتاب العربي ، ط٢، ١٩٦٧.
١٦- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك : ابن هشام، عبد الله جمال الدين بن يوسف ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ط٤ ١٣٧٥هـ/١٩٥٦.
١٧- بدائع الفوائد : ابن قيم الجوزية ، دار الكتاب العربي بيروت د ت.
١٨- البرهان في علوم القرآن : بدر الدين الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة دار التراث القاهرة، د ت.
١٩- تأويل مشكل القرآن : ابن قتيبة الدنيورى ، تحقيق السيد صقر ، دار التراث، القاهرة ط٢ ١٣٩٣هـ-١٩٧٣.

٢٠- تفسير البحر المحيط أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف ، طبعة جديدة بعناية الشيخ زهير جعيد ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٢/١٤١٢.
٢١- تفسير روح المعاني : الألوسي البغدادي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط٤، ١٩٨٥/١٤٠٥م.
٢٢- تفسير فتح القدير : محمد بن على بن محمد الشوكانى، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، د ت.
٢٣- تفسير الكشاف : الزمخشرى ، جار الله محمود بن عمر ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
٢٤- تهذيب اللغة : الأزهرى محمد بن أحمد ، تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط١، ١٩٦٤م.
٢٥- الخصائص: ابن جنى، أبو الفتح عثمان، تحقيق محمد على النجار، دار الكتاب العربي، بيروت ، د ت.
٢٦- تيسير النحو التعليمي قديما وحديثا د/ شوقي ضيف.
٢٧- دراسة في النحو د/ طه عبد الحميد طه.
٢٨- لسان العرب: ابن منظور محمد بن مكرم ، دار صادر بيروت. د. ت.
٢٩- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز (تفسير ابن عطية : أبو محمد عبد الحق عطية الأندلسي ، تحقيق الرحال الفاروق وآخرين الدوحة ط ١٣٩٨هـ ـ١٩٧٧م.
٣٠- المخصص: ابن سيده، على بن إسماعيل، دار الكتب العلمية · بيروت، د. ت.
٣١- معاني القرآن : الأخفش الأوسط ، سعيد بن مسعدة تحقيق فايز فايس ، ط٢، ١٤٠١هـ ـ١٩٨١م.
٣٢- معاني القرآن الكريم : الفراء، يحيى بن زياد، تحقيق أحمد يوسف نجاتي وأحمد على النجار، دار السرور ، بيروت ، د . ت.

٣٣- معنى القرآن وإعرابه : الزجاج ، أبو إسحاق إبراهيم بن السري ، تحقيق عبد الجليل عبده شلبي ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١ ١٤٠٨ هـ/١٩٨٨م.
٣٤- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام الأنصاري ، جمال الدين ، تحقيق مازن المبارك ومحمد على حمد الله ، دار الفكر ، ط٢ ١٩٦٩.
٣٥- منشورات مجمع اللغة العربية .
٣٦- نتائج الفكر في النحو : أبو قاسم عبد الرحمن بن عبد الله.
٣٧- نشأة النحو في مدرستي البصرة والكوفة. د/ طلال علام.

توجيهات أبي البركات الأنباري النحوية للمنصوبات في القرآن الكريم

د/ عبد المحسن أحمد الطبطبائي(*)

ملخـــص

للمنصوبات في القرآن الكريم شأن كبير في دراسة الأوجه النحوية المختلفة، وقد درس الأنباري هذه الأوجه النحوية بعناية في كتابه (البيان)، وأتى بالتوجيهات النحوية المختلفة للمنصوبات في القرآن الكريم، وأخذ يفصل فيها، ويذكر الأوجه الراجحة. وتتسم دراسته تلك بالحرص على توضيح المعنى والإتيان بالأدلة والبراهين التي تؤكد ما يقول، لكنه قد يختصر أحياناً، وقد يعزو التوجيه النحوي إلى العالِم أو المدرسة النحوية التي تتبناه، وقد يستحسن الأنباري وجهاً نحوياً أو يستبعده ويخطئه، وقد يترك وجهاً يتبناه غيره فلا يذكره، وينأى عن نسبة توجيه لنفسه أحياناً.

واختلاف الأوجه النحوية للمنصوبات في القرآن الكريم له أسبابه عند الأنباري، فقد يكون تقدير المحذوف سبباً في ذلك، وقد يكون اختلاف القراءة القرآنية هو السبب في تغير الوجه النحوي، ومن الأسباب كذلك السبب الصرفي والاختلاف في تعدي الفعل وكذلك الاختلاف في ما وقع عليه الفعل.

وقد اشتركت بعض المنصوبات في توجيهات نحوية كثيرة في القرآن الكريم، أهمها ما جاء من اشتراك الحال مع غيره في التوجيه النحوي، وكذلك البدل والمفعول به، وما إلى ذلك.

(*) مدرس النحو والصرف، قسم اللغة العربية، كلية الآداب- جامعة الكويت.

توطئة:

للمنصوبات في القرآن الكريم شأن كبير في دراسة الأوجه النحوية المختلفة، وهي مادة واسعة للبحوث والدراسات اللغوية المتنوعة ، فتجد علماء العربية يثرون كتبهم بتحديد الأوجه النحوية المتباينة في لفظ واحد من ألفاظ المنصوبات في القرآن الكريم، ويتسابقون في تبيان الوجه الأرجح منها، وقد يزيد بعضهم وجها لم يذكره من سبقه؛ ليكون بذلك متميزا فى ذكر هذا الوجه، أو يكون ذا عقل واسع يجعل الاحتمال غير منته ، وليس واقفا في زاوية معينة.

إن هذا البحث يتكلم عن تلك الأوجه النحوية التي أتى بها أبو البركات الأنباري في إعرابه للقرآن الكريم ، ويظهر من خلال الدراسة التأكيد على إعجاز القرآن الكريم ، وتحديه المستمر من خلال اختلاف وجوه الإعراب ، وتعدد المعاني من جراء ذلك بما لا يؤدي إلى تناقض أو خلل في المعنى ، ومدى إمكان التوفيق بين وجه وآخر، وقد ظهر من خلال الدراسة أيضا التعرف على دقائق اللغة ، وتبيان قوتها ورصانتها ، وذلك من خلال تعدد التوجيهات النحوية للكلمة الواحدة ، وهذا التعدد يضفي على اللغة جمالا وروعة قلما توجد في لغات أخرى.

وذكر الوجه النحوي أو ما يسمى بالتوجيه النحوي في اصطلاح النحاة هو: " ذكر الحالات والمواضع الإعرابية وبيان أوجه كل منها"[1].

وقد وجه الأنباري كثيرا من المنصوبات في القرآن الكريم توجيهات متعددة، قد يصل بعضها إلى ستة أوجه نحوية للكلمة الواحدة ، كما سيأتي.

والأنباري ، وهو عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله بن أبي سعيد الأنباري أبو البركات الملقب بالكمال النحوي ، كان مولده في شهر ربيع الآخر من سنة ثلاثة عشرة وخمسمائة ، وتوفي في ليلة الجمعة تاسع شعبان من سنة سبع وسبعين وخمسمائة ، وقد قرأ النحو على النقيب أبي السعادات

هبة الله ابن الشجري (ت٥٤٢هـ)، وقال عنه: "كان الشريف ابن الشجري أنحى مَن رأينا مِن علماء العربية، وآخر مَن شاهدنا مِن حذاقهم وأكابرهم" [٢].

وقد اختلف في اسمه المعروف به أهو الأنباري أم ابن الأنباري؟ فيذكره بعضهم بقوله: ابن الأنباري ، وهو الأشهر [٣]، ويذكره الآخرون من غير لفظ (ابن) [٤] ، وجل المحققين في العصر الحديث ينصون على أنه ابن الأنباري[٥]، والأولى عندي غير ذلك.

ولست بصدد الكلام عن ترجمة الأنباري في هذا البحث ، فقد سبق إلى ذلك الكثير من الكتاب والعلماء ، وتكفيني الإشارة[٦].

ويتميز الأنباري في إعرابه للقرآن الكريم بالتوسع في ذكر الأوجه النحوية للكلمة في ترتيب منظم ، وقد أبدع في توجيه المنصوبات ، وتبيان المعنى المراد في كل وجه، وسأتحدث في هذا البحث عن السمات التي تميزه في إيراده التوجيهات النحوية المختلفة للمنصوبات في القرآن الكريم من خلال دراسة كتابه (البيان في غريب إعراب القرآن) الذي قام بتحقيقه الدكتور طه عبد الحميد طه، وراجعه مصطفى السقا ، وأتحدث أيضا عن الأسباب وراء تعدد الأوجه النحوية عنده ، وكذلك أبين صور هذه الأوجه وأنواعها كما سيأتي في سياق هذا البحث.

ـ السمات :

تتسم توجيهات الأنباري للمنصوبات في القرآن الكريم بسمات عدة ، تأخذ مساحة لا بأس بها من الدراسة، فتجده في توجيهاته النحوية للمنصوبات يوضح ويدلل على ما يراه بأدلة تقوي ذلك التوجيه الذي يتبناه ، وتجده أيضا يحرص على توضيح المعنى بإطناب شديد ، وعلى الرغم من ذلك تراه يختصر بشدة في مواضع أخرى ، ويمكن معرفة السمات المميزة لتوجيهات الأنباري للمنصوبات بصورة عامة عبر النقاط التالية:

(١) الحرص على توضيح المعنى :

من خلال الدراسة في إعراب الأنباري للقرآن الكريم يتضح أمر، وهو عدم الاكتفاء بالإتيان بالتوجيه النحوي للكلمة، إنما يأتي الأنباري بمعنى الآية وقد يطيل في شرح الكلام من أجل توضيح المعنى، والوصول إلى المراد المطلوب من الآية.

تجد ذلك في إعراب قوله تعالى: ﴿فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمْ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾ [(٧)]

يقول أبو البركات :" الشهر ، منصوب على الظرف لأن التقدير فيه: (فمن شهد منكم المصر في الشهر)؛ لأن المسافر قد شهد الشهر ولا يجب عليه الصوم فيه ، فدل على أنه لابد من إضمار المصر ولهذا قال : فليصمه؛ لأنه نُصِبَ نَصْبَ المفعول به ، ولم يرده إلى الظرف الذي يجب إبرازه في موضع ضميره ، نحو: اليوم صمت فيه"[(٨)].

فهو هنا عندما يأتي بإعراب (الشهر) على أنه ظرف يوضح سبب ذلك بذكر المعنى، وهو في قوله: (لأن التقدير فيه ..) إلى آخر النص المذكور.

وتراه أيضا يحرص على توضيح المعنى في قوله تعالى: ﴿ مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضَاعِفَهُ لَهُ ﴾ [(٩)]، "قرئ بالرفع والنصب ، فأما الرفع فمن وجهين ..

وأما النصب فعلى العطف بإلغاء حملا على المعنى دون اللفظ ، كأنه قال : من ذا الذي يكون منه قرض فتضعيف من الله تعالى ، فقدر (أنْ) بعد الفاء ونصب بها الفعل ، وصيرها مع الفعل في تقدير مصدر ليعطف مصدرا على مصدر" [(١٠)].

ومن ذلك أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا﴾ [(١١)] " وجزاء منصوب من وجهين:

أحدهما أن يكون منصوبا نصب المصادر والعامل فيه معنى الكلام المتقدم فكأنه قال : جازوهما جزاء.

والثاني: أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له، والتقدير : فاقطعوا أيديهما لأجل الجزاء" (١٢).

فهنا يوضح الأنباري المعنى عندما يقول: (فكأنه قال : جازوهما جزاء) عندما جعل (جزاء) منصوبا على المصدر ، كذا عندما يجعله منصوبا على المفعول لأجله في التوجيه الثاني يوضح المعنى فيقول : (والتقدير : فاقطعوا أيديهما لأجل الجزاء). فيبين الفرق في المعنى باختلاف التوجيه النحوي.

(٢) الإتيان بالأدلة :

هنا يحرص الأنباري على توضيح المعنى بذكر شواهد من القرآن الكريم والشعر والأقوال المقبولة عن أهل اللغة.

فيقول في إعراب قوله تعالى: ﴿ فَآمِنُوا خَيْراً لَكُمْ ﴾ (١٣): " خيرا منصوب من ثلاثة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا بفعل مقدر دل عليه (آمنوا)؛ لأن قوله: آمنوا دل على إخراجهم من أمر وإدخالهم فيما هو خير لهم ، فكأنه قال: ائتوا خيرا لكم ، وكذلك قوله تعالى : ﴿انتَهُوا خَيْراً لَكُمْ﴾ (١٤) ؛ لأنه لما نهاهم عن الشر فقد أمرهم بإتيان الخير فكأنه قال: ائتوا خيرا لكم ، وهذا كقول الشاعر:

تروحي أجدر أن تقيلي غداً بجنبي بارد ظليل (١٥)

وتقديره: ائتي مكانا أجدر ، وكقول الآخر:

فواعديه سرحتي مالك أو الربا بينهما أسهلا(١٦)

وتقديره : وائتي مكانا أسهل.

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لمصدر محذوف وتقديره : فآمنوا إيماناً خيراً لكم.

والثالث : أن يكون منصوبا ؛ لأنه خبر يكن مقدرة ، وتقديره: فآمنوا يكن خيرا لكم.." [١٧] .

ومن ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى أيضا: ﴿ فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ﴾ شركاءكم منصوب لوجهين:

أحدهما : أنه منصوب ؛ لأنه مفعول له ، وتقديره : فأجمعوا أمركم مع شركائكم ؛ لأنه يقال : أجمعت مع الشركاء..

والثاني : أن يكون منصوبا بتقدير فعل ، والتقدير : فأجمعوا أمركم وأجمعوا شركاءكم ، وقيل التقدير : وادعوا شركاءكم ، وكذلك هي في قراءة ابن مسعود ، والنصب علي تقدير الفعل. في هذا النحو قول الشاعر:

إذا ما الغانيات برزن يوما وزججن الحواجب والعيونا [١٩]

وتقديره : وكحلن العيون ؛ لأن العيون لا تزجج ، وكقول الآخر:

تراه كأن الله يجدع أنفه وعينيه إن مولاه ثاب له وَفْرُ [٢٠]

وتقديره: ويفقأ عينيه؛ لأن العين لا تجدع ، والشواهد على هذا النحو كثيرة جداً.

وقد قرئ: فأجمعوا أمركم ، بألف وصل، فيجوز على هذه القراءة أن يكون الشركاء منصوبا بالعطف على الأمر ، ويجوز أيضا أن يكون منصوبا على أنه مفعول معه" [٢١].

ومن ذلك أيضا ما ذكره الأنباري من أدلة ليوضح المعنى وذلك في:

قوله تعالى: ﴿يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤا ﴾[٢٢] بالجر والنصب ، فالجر بالعطف على (ذهب).

والنصب من وجهين ، أحدهما : أن يكون منصوبا بتقدير فعل ، وتقديره : ويعطون لؤلؤا لدلالة (يحلون) عليه في أول الكلام ، كقراءة من قرأ: (وحورا عينا) (٢٣) . أي: ويعطون حورا عينا ، لدلالة ما قبله عليه .

والثاني : بالعطف على موضع الجار والمجرور من قوله : (من أساور) كما يجوز أن يقال : مررت بزيد وعمرا" (٢٤).

فنجده هنا يأتي بقراءة قرآنية لتوضح المعنى المراد ، ثم يأتي بتوضيح هذه القراءة، لكيلا يترك مجالا للشك في معنى الآية.

من ذلك كذلك قوله في إعراب قوله تعالى : ﴿وَأَتْبَعْنَاهُمْ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ هُمْ مِنَ الْمَقْبُوحِينَ﴾(٢٥) : "يوم منصوب من أربعة أوجه:

الأول : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول به على السعة ، كأنه قال : وأتبعناهم في هذه الدنيا لعنة ولعنة يوم القيامة ، فحذف المضاف لدلالة الأولى عليها وأقيم المضاف إليه مقامه .

والثاني : أن يكون منصوبا بالعطف على موضع الجار والمجرور ، وهو قوله: (في هذه الدنيا) كما قال الشاعر:

ألا حي ندماني عمير بن عامر   إذا ما تلاقينا من اليوم أو غدا(٢٦)

والثالث : أن يكون منصوبا بما دل عليه قوله : (من المقبوحين) ؛ لأن الصلة لا تعمل فيما قبل الموصول .

والرابع : أن يكون منصوبا على الظرف بالمقبوحين ، وتقديره : وهم من المقبوحين يوم القيامة " (٢٧).

(٣) الاختصار أحياناً :

وعلى أن الأنباري يهتم بتوضيح المعنى وتقويته وتعزيزه بالأدلة والشواهد من القرآن الكريم أو أقوال العرب ، فهو يأتي أحيانا بتوجيهات نحوية لبعض المنصوبات مختصرة جدا، حتى إنه لا يسلك فيها مسلكه

المعتاد في ذكره أن تلك الكلمة منصوبة من وجهين أو ثلاثة فالأول كذا ، والثاني كذا .. بل يضع التوجيه النحوي على صورة سريعة خاطفة .

فمن ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى:﴿تَمَاماً عَلَى الَّذِي أَحْسَنَ﴾ (٢٨). قال الأنباري: "تماما منصوب على المصدر، أو على المفعول له"(٢٩).

وإذا أطال قليلا في التوجيه المختصر ، فإنه يذكر أن الكلمة منصوبة من وجهين : أحدهما كذا ، والثاني كذا ، كما في قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ أَفَغَيْرَ اللَّهِ أَبْتَغِي حَكَماً﴾ : منصوب من وجهين : أحدهما على الحال ، والثاني على التمييز"(٣١) .

(٤) عزو التوجيه إلى صاحبه :

يأتي الأنباري في بعض الأحيان بالتوجيه فيعزوه إلى صاحبه ، فيقول : وهو قول فلان، أو : وهذا الوجه ذكره فلان ، أو: وحكي عن فلان كذا ، أو : وجوز فلان كذا ، وهذا غير موجود في جميع التوجيهات التي يسوقها الأنباري للمنصوبات في القرآن الكريم ، ولعل سبب ذلك عدم تأكده من أن ذلك التوجيه قد قال به أحدهم ، أو قد يكون السبب هو عدم التأكد من صحة التوجيه فينسبه إلى صاحبه، أو ربما يكون السبب من وراء ذلك الأمانة العلمية التي تدعوه إلى نسبة الأقوال لأصحابها.

وعلى كل حال فإن مما جاء به الأنباري من ذلك ، ما كان من قوله في إعراب قول الله تعالى: ﴿ وَكُلا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا﴾ (٣٢): "(رغداً) منصوب ؛ لأنه صفة مصدر محذوف ، تقديره : أكلا رغداً ، وذهب ابن كيسان(٣٣) إلى أنه منصوب على الحال" (٣٤).

ومنه قوله كذلك في إعراب قوله تعالى : ﴿ ويعبدون من دون الله ما لا يملك لهم رزقاً من السماوات والأرض شيئا ﴾(٣٥) : شيئًا منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على البدل من (رزق) كأنه قال: ويعبدون من دون الله ما لا يملك لهم شيئاً.

والثاني : أن يكون منصوبا (برزق) على تقدير : أن يرزق شيئاً.

وقد ذكره أبو علي [٣٦] وهو مذهب الكوفيين ؛ لأن (رزقا) عند البصريين اسم ، وإنما المصدر رزق بفتح الراء"[٣٧].

ومثله ما جاء في " قوله تعالى : ﴿ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً ﴾ [٣٨] طولاً منصوب على المصدر في موضع الحال ، إما من الجبال ، أو من الفاعل، وجوز أبو علي الفارسي [٣٩] الأمرين جميعا"[٤٠].

ومنه ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَلا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجاً مِنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ﴾[٤١] قال الأنباري : " زهرة منصوب لثلاثة أوجه:

الأول : أن يكون منصوبا بتقدير فعل دل عليه (متعنا) ..

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال .. والثالث : أن يكون منصوبا على البدل من (الهاء) في (به) على الموضع كما يقال : مررت به أباك، وحكي عن الفراء[٤٢] أنه منصوب على التمييز ، وهو غلط عند البصريين؛ لأنه مضاف إلى المعرفة ، والتمييز لا يكون معرفة" [٤٣].

فهنا يتخلص الأنباري من هذا الغلط بنسبته إلى صاحبه فيكون بذلك مبرأ مما يقول.

وقد ذكر عن الفراء أيضا توجيها يخطئه فيه ، وذلك في قوله تعالى : " ﴿ مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ﴾ [٤٤] وهو النصب على تقدير حذف حرف الخفض ، أي: كلمة أبيكم إبراهيم ، فقال : " وهذا الوجه ذكره الفراء ، وفيه بعد"[٤٥].

وذكر أيضا عن الزجاج والكسائي توجيهين نحويين لقــوله تعالى : ﴿ذِكْرَى وَمَا كُنَّا ظَالِمِينَ﴾ [٤٦] " ذكرى في موضعه وجهان: النصب والرفع، فالنصب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر ، وتقديره : ذكرنا ذكرى ، وهو قول الزجاج[٤٧].

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال وهو قول الكسائي[٤٨] ، والرفع على أنه خبر مبتدأ محذوف وتقديره : إنذارنا ذكرى[٤٩].

ومن ذلك أيضا قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿أمرا من عندنا﴾[٥٠]: "أمرا منصوب من ثلاثة أوجه : الأول : أن يكون منصوبا على الحال؛ لأنه بمعنى (آمرين) ، والثاني : أن يكون منصوبا انتصاب المصدر ، والثالث أن يكـــون منصوبا بفعل مقدر ، وتقديره : أعني أمرا ، وهو قول أبي العباس[٥١] المبرد"[٥٢].

ومن سياق الكلام يبدو أن ذكر الأنباري لأصحاب التوجيه هنا إنما هو للأمانة في النقل.

وقد يكتفي الأنباري بعزو التوجيه النحوي إلى المدرسة التي تتبناه من غير التطرق إلى أسمـــاء معينة ، فيقول مثلا في إعراب قـــوله تعالى: ﴿لِكَيْ لا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئاً﴾ [٥٣]: " شيئا منصوب بـــ(علم) على مذهب البصريين على إعمال الثاني؛ لأنه أقرب ، وبـــ(علم) على مذهب الكوفيين على إعمال الأول، وقد بينا وجه إعمال الثاني والأول مستوفى في كتاب الإنصاف في مسائل الخلاف"[٥٤].

ومن ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْراً﴾ [٥٥] "قطرا منصوب بـــ (أفرغ) عند البصريين، لا بـــ(آتوني)؛ لأن (أفرغ) أقرب من (آتوني) ، فكان إعماله أولى ؛ لأن القرب له أثر في قوة العمل ، ولهذا أعملوا الأقرب في: خَشَنَت بصدره وصدر زيد ، ولأنه لو كان منصوبا بـــ (آتوني) لكان يقول: آتوني أفرغه عليه ؛ لأن التقدير منه : آتوني قطرا أفرغه عليه. وذهب الكوفيون إلى أن العامل فيه (آتوني) [٥٦]".

فنسب كل توجيه للمدرسة، ولم ينسبه لأشخاص ، ولم يبين ما إذا كان أحد التوجيهين أولى بالصواب .

(٥) تفضيل توجيه:

يأتي الأنباري في سياقه للأوجه النحوية للمنصوبات في القرآن الكريم بذكر أوجه الوجهين في نظره ــ أحيانا ــ ويأتي ذلك عادة بعد إكمال الإعراب ، وذكر جميع التوجيهات النحوية للآية ، ولا يأتي الأنباري هنا بتعليل دقيق لتفضيل وجه على آخر ، لكنه يأتي بذلك في توجيهات أخرى ، كما سيأتي:

ومن ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى : ﴿ أرنا الله جهرةً ﴾ (٥٧).

قال الأنباري : (جهرة) منصوب على المصدر في موضع الحال من المضمر في (قلتم) ، وتقديره : قلتم ذلك مجاهرين.

وقيل: صفة لمصدر محذوف وتقديره: أرنا الله رؤية جهرةً . والوجه الأول أوجه الوجهين" (٥٨).

ومنه في إعراب قوله عز وجل : ﴿ ولا تعزموا عقدة النكاح حتى يبلغ الكتاب أجله﴾ (٥٩) قال الأنباري : " عقدة النكاح ، في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا على تقدير حذف حرف الجر، وتقديره : ولا تعزموا على عقدة النكاح ، فحذف حرف الجر فاتصل الفعل به فنصبه ، كقولهم : ضرب زيه البطن والظهر ، وكقول الشاعر :

ألبت حب العراق الدهر أطعمه   والبُر ياكله في القرية السوس(٦٠)

أي : على حب العراق ، فحذف حرف الجر فنصبه ، وهذا كثير في كلامهم .

والثاني: أن يكون منصوبا على المصدر بمعنى تعقدوا عقدة النكاح . والوجه الأول أوجه الوجهين" (٦١).

ومنه قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ ثوابا من عند الله والله عنده حسن الثواب﴾ (٦٢) : " ثوابا منصوب من ثلاثة أوجه:

الأول : أن يكون منصوبا على المصدر المؤكد لما قبله؛ لأنه كما قال : لأدخلنهم جنات تجري من تحتها الأنهار ، كأنه قال : لأثيبنهم ثواباً.

والثاني : أن يكون منصوبا على القطع وهي عبارة الكوفيين ، وهو الحال عند البصريين ، والثالث : أن يكون منصوبا على التمييز .

والوجه الأول أوجه الأوجه" (٦٣).

وقد جاء من ذلك أيضا في إعراب قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً﴾ (٦٤) قال الأنباري : " وأمدا منصوب؛ لأنه ظرف زمان ، وفي العامل فيه وجهان : أحدهما : أن يكون العامل فيه (أحصى)، والثاني : أن يكون العامل فيه (لبثوا) ، والوجه الأول أوجه الوجهين" (٦٥).

وقال أيضا في إعراب قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ (٦٦): "شيبا منصوب من وجهين : أحدهما : أن يكون منصوبا على التمييز ، والثاني: أن يكون منصوبا ؛ لأنه مصدر . يقال : شاب يشيب شيبا ، والوجه الأول أظهر" (٦٧).

(٦) استبعاد وتخطئة توجيه :

وإن يكن قد فضل الأنباري توجيها على آخر ، وفي هذا تلميح على استبعاد التوجيهات الأخرى ، فقد صرح بتخطئة توجيهات معينة ، وعدم إجازتها ، فيقول مثلا: ولا يكون منصوبا على هذا الوجه، أو يقول : ولا يجوز أن يكون منصوبا على كذا ، أو يقول : وليس هذا بكذا ، أو يقول : ولا يحسن أن يكون كذا ، أو يقول : وهذا الوجه ضعيف جدا ، وما إلى ذلك من الألفاظ الدالة على عدم إجازته للتوجيه النحوي. ومن ذلك ما جاء في إعرابه للقرآن على النحو التالي.

في قوله تعالى: ﴿ وَاتَّقُوا يَوْماً لا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئاً ﴾ (٦٨) قال الأنباري: (يوما) منصوب؛ لأنه مفعول (اتقوا) لا على الظرف؛ لأنه كان يوجب تكليفهم يوم القيامة، وليس المعنى كذلك، وإنما المعنى: واتقوا عذاب يوم ، فحذف المضاف، وأقيم المضاف إليه مقامه، كقوله : ﴿ وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الآزِفَةِ ﴾(٦٩)، أي: عذاب يوم الآزفة، أي: القيامة"(٧٠).

وفي قوله في إعراب قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ﴾ (٧١): "و(أربعين ليلة) مفعول ثان لوعدنا ، وتقديره: تمام أربعين ليلة، فحذف المضاف، وأقيم المضاف إليه مقامه ، ولا يجوز أن يكون منصوبا على الظرف ؛ لأنه يصير المعنى، وواعدناه في أربعين ليلة ، وليس المعنى على ذلك، وإنما المعنى أن الوعد كان بتمام أربعين ليلة" (٧٢). فالشاهد في قوله : (ولا يجوز أن يكون منصوبا على الظرف).

ومن ذلك قوله أيضا في قوله تعالي: ﴿ إِلاَّ مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ ﴾ (٧٣): "في نصب (نفسه) ثلاثة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا ؛ لأن التقدير فيه: سفه في نفسه، فحذف حرف الجر ، فاتصل الفعل بالاسم فنصبه.

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأن (سفه) في معنى (جهل) وهو فعل متعد بنفسه، فلذلك نصب (نفسه).

والثالث : أن يكون منصوبا على التمييز ، وهو قول الكوفيين ، وهذا الوجه ضعيف جدا؛ لأنه معرفة والتمييز لا يكون إلا نكرة " (٧٤).

فنجده في الوجه الثالث يقول : (وهذا الوجه ضعيف جداً).

وقد ذكر عدم حسن العطف على (وجيهاً) في قوله تعالى: ﴿ وَمُصَدِّقاً لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنْ التَّوْرَاةِ ﴾ قال: " مصدقا منصوب على الحال من التاء في (جئتكم) أي : جئتكم مصدقا ، ولا يحسن أن يكون معطوفا على (وجيهاً)؛ لأنه يلزم أن يكون اللفظ : لما بين يديه ، والقرآن : لما بين يدي"(٧٦).

ولم يجز نصب (أسباطا) على التمييز في قوله تعالي: ﴿ وَقَطَّعْنَاهُمْ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطاً أُمَماً﴾ (٧٧) .

قال : " وأسباطاً منصوب على البدل من (اثنتي عشرة) ولا يجوز أن يكون أسباطاً منصوب على التمييز ؛ لأنه جمع ، والتمييز في هذا النحو إنما يكون مفرداً(٧٨).

ومن ذلك أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى : " ﴿ وَأَنذِرْ النَّاسَ يَوْمَ يَأْتِيهِمْ الْعَذَابُ﴾ (٧٩) حيث رأى أن " يوم منصوب؛ لأنه مفعول (أنذر) ولا يجوز أن يكون ظرفا لأنذر؛ لأنه يؤدي إلى أن يكون الإنذار يوم القيامة ، ولا إنذار يوم القيامة"(٨٠).

فقد ذكر الأنباري عدم إجازة نصب (يوم) على الظرف لتغير المعنى من جراء هذا التوجيه .

ولم يجز أيضا نصب (من) على البدل ، وذلك فى إعراب قوله تعالى: ﴿ إِلاَّ مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ﴾ (٨١). قال الأنباري : " من في موضع نصب على الاستثناء ، ولا يجوز أن يكون بدلاً من (كل شيطان) ؛ لأنه استثناء من موجب" (٨٢).

وذكر بلفظ آخر عدم الإجازة للتوجيه النحوي ، وذلك في قوله تعالي: ﴿ أَنْ اتَّبِعْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً﴾ (٨٣).

قال : " حنيفاً منصوب على الحال من الضمير المرفوع في (اتبع) ، ولا يمكن أن يكون حالا من (إبراهيم)؛ لأنه مضاف إليه" (٨٤).

ولم يجز الأنباري أيضا أن ينصب (مطمئنين) على أن يكون خبرا للفعل الناسخ في قوله تعالى: ﴿ قُلْ لَوْ كَانَ فِي الأَرْضِ مَلائِكَةٌ يَمْشُونَ مُطْمَئِنِّينَ﴾(٨٥) .

حيث قال : " ومطمئنين منصوب على الحال ، ولا يجوز أن يكون (مطمئنين) خبر كان، وفي الأرض ظرف (ليمشون)؛ لأنه ليس في ذلك كبير فائدة ؛ لأنه لا يكون المشي غالبا إلا على الأرض" (٨٦).

ولم يجز الأنباري أيضا نصب (تسعا) على الظرف في قوله تعالى : ﴿وَازْدَادُوا تِسْعاً﴾ (٨٧) حيث قال : " وتسعا منصوب؛ لأنه مفعول به ، كقوله تعالي: ﴿ وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ﴾ (٨٨) وليس بظرف ، وتقديره : وازدادوا لبث تسع سنين ، فحذف المضاف" (٨٩).

ومثله عدم إجازة (يوما) على الظرف فى قوله تعالى:" ﴿ وَاخْشَوْا يَوْماً لا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَنْ وَالِدِهِ شَيْئاً﴾ (٩٠).

قال : "يوما منصوب؛ لأنه مفعول (واخشوا) ، ولا يجوز أن تكون ظرفا؛ لأنه يصير الأمر بالخشية في يوم القيامة ، ويوم القيامة ليس بيوم تكليف ، وإنما هو يوم الجزاء" (٩١).

وخطأ الأنباري النصب على المفعولية في إعراب قوله تعالى: ﴿ اعْمَلُوا آلَ دَاوُدَ شُكْراً﴾ (٩٢) ، فقال: " شكرا منصوب؛ لأنه مفعول له ، ولا يكون منصوبا بــ (اعملوا)؛ لأن (اشكروا) أفصح من (اعملوا الشكر)" (٩٣).

وكذلك في إعراب قوله تعالى: ﴿ فَاجْعَلْ بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ مَوْعِداً لا نُخْلِفُهُ نَحْنُ وَلا أَنْتَ مَكَاناً سُوًى﴾(٩٤). قال : " مكانا منصوب؛ لأنه بدل من قوله : (موعدا) ، ولا يجوز أن يكون منصوباً بقوله : (موعدا) ؛ لأن (موعدا) قد وصف بقوله : (لا نخلفه نحن) ، والمصدر إذا وصف لا يعمل؛ لأن الصفة تؤذن بتمام الموصوف فلا يجوز أن تبقى منه بعد الصفة بقية؛ لأنه يخرج بالوصف عن شبه الفعل ، وكذلك إذا أخبرت عن المصادر وعطفت عليها لم تعملها ؛ لأنك تفصل بين الصلة والموصول؛ لأن المعمول داخل في صلة المصدر ، والخبر والمعطوف غير داخلين في الصلة" (٩٥).

(٧) ترك بعض التوجيهات :

على الرغم من كثرة التوجيهات النحوية للمنصوبات عند الأنباري نجده يترك بعض ما ورد فيه الخلاف جانبا ، ولا يأتي إلا بوجه واحد للكلمة، فمن ذلك في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَأَرْسَلْنَاكَ لِلنَّاسِ رَسُولاً ﴾ (٩٦)، فقد قال: " رسولا مصدر مؤكد بمعنى إرسال"(٩٧).

ولم يذكر وجها آخر لـ (رسولاً) ، على الرغم من أن بعض من قاموا بإعراب القرآن الكريم ذكروا لها أوجها أخرى ، فقد قال أبو البقاء العكبري : " رسولاً:حال مؤكدة ، أي: ذا رسالة ، ويجوز أن يكون مصدرا ، أي: إرسالاً" (٩٨) ، وزاد على ذلك أبو حيان الأندلسي فضعف قول من قال بتوجيه المصدر ، فقال : " وانتصب (رسولا) على الحال المؤكدة ، وجوز أن يكون مصدرا بمعنى إرسالا ، وهو ضعيف "(٩٩).

وليس عدم ذكر الأنباري لجميع الأوجه عجزا أو قصورا ، فقد يكون في رأيه أن ذلك لا يحتمل إلا ما ذكره ، أو يرى أنه لا حاجة لذكر وجه هو الأضعف ، وقد لا يأتي بالمعنى المراد في الآية.

(٨) نأيه عن نسبة توجيه لنفسه:

ينأى الأنباري في بعض توجيهات المنصوبات في كتابه عن ذكر التوجيه على سبيل الإقرار به ، بل يأتي بألفاظ معينة يستشف منها نأيه عن نسبة تلك التوجيهات لنفسه، كأن يقول مثلا: وقيل كذا ، أو يقول: ويجوز كذا، أو يقول : وإن شئت كان كذا .

فمن ذلك ما ورد في إعراب قوله تعالى: ﴿ يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضراً ﴾ (١٠٠)، حيث قال : " يوم منصوب بفعل مقدر وتقديره : أذكر يوم تجد كل نفس. وقيل: هو منصوب على الظرف.." (١٠١).

ومنه أيضا ما جاء في قوله تعالى : ﴿ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّراً﴾(١٠٢)، قال الأنباري : " محررا منصوب على الحال من (ما) .

وقيل: تقديره: غلاما محرراً، أي: خالصا لك، ووقعت (ما) لمن يعقل للإبهام كقوله تعالى: (فانكحوا ما طاب لكم من النساء) ، كما قالوا: خذ عبيدي ما شئت[١٠٣].

ومنه أيضا ما ذكره الأنباري في إعراب قوله تعالى: ﴿ إِذَا آتَيْتُمُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ مُحْصِنِينَ غَيْرَ مُسَافِحِينَ﴾[١٠٤]: " محصنين منصوب على الحال .. ويجوز أن يجعل (غير مسافحين ولا متخذي أخدان) وصفا لمحصنين أو حالا من المضمر فيه " [١٠٥].

ومنه أيضا ما جاء في قوله تعالى : ﴿ وَاحْذَرْهُمْ أَنْ يَفْتِنُوكَ﴾ [١٠٦]، قال: "أن يفتنوك في موضع نصب على البدل من الهاء والميم في (واحذرهم) وتقديره: واحذر أن يفتنوك ، وهذا بدل الاشتمال. ويجوز أن يكون مفعولا به"[١٠٧].

ومنه كذلك قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ﴾ [١٠٨]: "شركاء منصوب؛ لأنه مفعول أول، والجن مفعول ثان، واللام في (لله) تتعلق بشركاء ، ويجوز أن نجعل الجن بدلا من (شركاء)، واللام في (لله) تتعلق بـــ(جعل)" [١٠٩].

فقوله هنا : (ويجوز أن نجعل الجن بدلا) جاء على عكس ما يورده الأنباري عادة من ذكر للتوجيهات النحوية ، فهو كما ذكرت آنفا يورد الأوجه النحوية بترتيب معين ، فيقول مثلا : هذه الكلمة منصوبة من وجهين: الأول على الحال ، والثاني على البدل ، وأما إتيانه بهذه الألفاظ في بعض التوجيهات فهو خلاف المعهود، وصرفه عن المعهود منه أتى في مواضع غير قليلة لا يسع المقام لذكرها[١١٠].

- أسباب اختلاف الأوجه النحوية للمنصوبات عند الأنباري :

يتبين عبر التتبع والاستقراء لكتاب (البيان في غريب إعراب القرآن) الذي وضعه الأنباري في إعراب القرآن الكريم بعض الأسباب التي دعته إلى

ذكر عدة أوجه لكثير من المنصوبات في القرآن الكريم ، ويمكن حصر تلك الأسباب فيما يأتي:

(١) تقدير المحذوف :

يكون تقدير المحذوف أحيانا سببا في تغير التوجيه النحوي للكلمة ، وقد يكون المقدر فعلا أو موصوفا محذوفا ، وهذا كثير عند الأنباري في توجيه المنصوبات.

نجد تقدير الفعل المحذوف ، في إعراب قوله تعالى : ﴿ وبالوالدين إحسانا﴾ [١١١]. وذلك في قول الأنباري: " (وإحسانا) في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر بالفعل المقدر الذي تعلق به الجار والمجرور في قوله: (بالوالدين)، وتقديره: وأحسنوا بالوالدين إحسانا.. والثاني: أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول فعل مقدر، وتقديره : واستوصوا بالوالدين إحساناً[١١٢].

هنا وجه الأنباري (إحسانا) توجيهين : الأول النصب على أنه مفعول مطلق لفعل محذوف ، وتقديره: (أحسنوا) ، والثاني النصب على أنه مفعول به لفعل محذوف، وتقديره: (استوصوا) .

ومن ذلك أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿وَعَلامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾[١١٣]. قال : " وعلامات منصوب وفي نصبه وجهان : أحدهما: أن يكون منصوبا بالعطف على قوله : سخر ، أي : سخر الليل والنهار وعلامات . والثاني : أن يكون منصوبا بتقدير خلق ، أي : وخلق لكم علامات" [١١٤].

هنا ذكر الأنباري وجهين في نصب (علامات)، الأول؛ لأنه اسم معطوف ، والثاني؛ لأنه مفعول به لفعل محذوف، والتقدير: (خلق علامات)، فتغير التوجيه النحوي من جراء تقدير الفعل المحذوف.

من ذلك أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّمَا بَغْيُكُمْ عَلَى أَنْفُسِكُمْ مَتَاعَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ﴾[١١٥] وذلك في قول الأنباري: " ومتاع يقرأ بالرفع والنصب والجر وليس من المشهور ، فالرفع من وجهين والنصب من وجهين: أحدهما: أن يكون منصوبا بفعل مقدر، وتقديره: يبتغون متاع الحياة الدنيا .

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر بفعل مقدر ، وتقديره : تمتعوا متاع الحياة الدنيا .." [١١٦].

فقد اختلف التوجيه النحوي هنا من خلال الاختلاف في تقدير الفعل المحذوف كما هو واضح ، فقد ذكر الأنباري وجهين في نصب (متاع) : الأول النصب على أنه مفعول به لفعل محذوف ، وتقديره: (يبتغون)، والثاني النصب على أنه مفعول مطلق لفعل محذوف ، وتقديره: (تمتعوا)، وعلى هذا كان سبب الاختلاف فى التوجيه النحوي هو الاختلاف في تقدير الفعل المحذوف.

وتقدير الفعل المحذوف كثير في المنصوبات ، وقد تبين ذلك من خلال الدراسة ، فتقدير الفعل المحذوف له شأن كبير في توجيه المنصوبات في القرآن الكريم ، وقد أحسن الأنباري في ذلك التقدير : وأكثر منه ، فمن ذلك كذلك في إعراب قوله تعالى: ﴿ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ مِنَ الضَّأْنِ اثْنَيْنِ ﴾ [١١٧]: ثمانية منصوب من خمسة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا بفعل مقدر، وتقديره : وأنشأ ثمانية أزواج، وقيل: هو[١١٨] منصوب بفعل مقدر، وتقديره : كلوا لحم ثمانية أزواج، فحذف الفعل والمضاف، وأقام المضاف إليه وهو (ثمانية) مقام المضاف وهو (لحم).

والثالث: أن يكون منصوبا على البدل من (ما) في قوله: (كلوا مما رزقكم الله)"[١١٩].

وقد أحسن الأنباري أيضا في تقدير الموصوف المحذوف، وهذا الموصوف قد يكون مفعولا به، أو مفعولا مطلقا كما في قوله تعالى : ﴿ كُلُوا مِمَّا فِي الأَرْضِ حَلالاً طَيِّباً ﴾ [١٢٠]. قال الأنباري: "وحلالا منصوب لوجهين:

أحدهما : أن يكون وصفاً لمفعول محذوف وتقديره : كلوا شيئا حلالا طيبا.

والثاني : أن يكون وصفا لمصدر محذوف وتقديره : كلوا أكلا حلالا طيبا" [١٢١].

وقد يكون الموصوف المحذوف مفعولا مطلقا أو ظرفا كما في قوله: ﴿ وَمَنْ كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ﴾ إذ يقول الأنباري : " في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا ؛ لأنه صفة لمصدر محذوف ، وتقديره: تمتيعاً قليلا ، على قراءة من قرأ بالتشديد ، وإمتاعا قليلا ، على قراءة من قرأ فأمتِعه بالتخفيف.

والثاني: أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لظرف محذوف ، وتقديره : زمانا قليلا " [١٢٣].

ومنه قوله أيضا في قوله تعالى : ﴿ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ ﴾ [١٢٤]: " قليلا منصوب بالفعل الذي بعده ، وما زائدة ، وتقديره : قليلا تذكرون ، وتقدير النصب فيه من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لمصدر محذوف ، وتقديره : تذكرون تذكرا قليلا.

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لظرف زمان محذوف ، وتقديره: زماناً قليلا" [١٢٥].

ومنه كذلك : ﴿ كَانُوا قَلِيلاً مِنَ اللَّيْلِ مَا يَهْجَعُونَ ﴾ [١٢٦]. قال الأنباري : " قليلا منصوب من ثلاثة أوجه:

الأول: أن يكون وصفا لظرف محذوف، وتقديره: كانوا يهجعون وقتا قليلاً.

والثاني : أن يكون وصفا لظرف محذوف وتقديره : كانوا يهجعون وقتا قليلاً " [١٢٧].

وعلى هذا يتبين أن الموصوف يختلف توجيهه النحوي بحسب التقدير.

(٢) اختلاف التوجيه تبعا لاختلاف القراءة القرآنية:

لتغير القراءة القرآنية دور في توجيه المنصوبات في القرآن الكريم ، وقد وجه الأنباري بعض المنصوبات توجيهات مختلفة تبعا لتفسير القراءة القرآنية في الآية، فمن ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالي: ﴿ فَالِقُ الإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَناً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَاناً﴾ [١٢٨] " قرئ جاعل الليل وجعل الليل. فمن قرأ : جاعل الليل ، أضاف اسم الفاعل إلى الليل ، ويكون سكناً منصوبًا بتقدير فعل مقدر، وتقديره : وجعل الليل سكنا ، كالقراءة الأخرى ، والليل على قراءة من قرأ (وجعل) مفعول أول ، وسكنا مفعول ثان.." [١٢٩].

وقد وضح ذلك العكبري في قول : " (وسكنا) : مفعول جاعل إذا لم تعرّفه، وإن عرفته كان منصوبا بفعل محذوف ، أي: جعله سكنا"[١٣٠].

وقال أبو حيان : "وقرأ الكوفيون (وجعل الليل) فعلا ماضيا لما كان فالق بمعنى المضي حسن عطف (جعل) عليه، وانتصب (والشمس والقمر حسبانا) عطفا على (الليل سكنا) ، وقرأ باقي السبعة (وجاعل) باسم الفاعل مضافا إلى الليل والظاهر أنه اسم فاعل ، ولا يعمل عند البصريين ، فانتصاب (سكنا) على إضمار فعل ، أي : يجعله سكنا باسم الفاعل" [١٣١].

ومما جاء عند الأنباري أيضا من اختلاف التوجيه تبعاً لاختلاف القراءة ما ورد في إعراب قوله تعالى: " ﴿ وَلا تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحاً﴾ . قال الأنباري: " وقرئ: مَرِحاً بكسر الراء . فمن قرأ: مرحا بفتح الراء كان

منصوبا على المصدر. ومن قرأ: مرحا بكسر الراء كان منصوبا على الحال" [١٣٣].

حيث (مَرِحاً) بكسر (الراء) صفة مشبهة، و(مَرَحاً) بفتحها مصدر، وعلى هذا كان توجيه الصفة المشبهة على أنها حال أوجب؛ لأن الحال يكون مشتقا عادة، وكان توجيه المصدر على أنه مفعول مطلق أوجب؛ لأنه يأتي عادة على صورة المصدر.

وهذا يجعلنا نبحث عن سبب جديد لاختلاف توجيه المنصوبات عند الأنباري: وهو السبب الصرفي.

(٣) السبب الصرفي :

قد يؤدي التحير في معرفة بنية الكلمة صرفيا إلى اختلاف في التوجيه النحوي ، هذا ما يؤكده ما ورد عند الأنباري في إعراب قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيّاً﴾ [١٣٤]. يوضح ذلك الأنباري من خلال دراسة لبنية (جثيا) وذلك في قوله: " جثيا منصوب على الحال، إن جعلت (جثيا) جمع (جاث) ، وعلى المصدر إن لم تجعله جمعا ، وجعلته مصدراً. جثا يجثو جثوا ، وأصله (جثوو) ، على فعول على كلا الوجهين ، إلا أنهم استثقلوا اجتماع ضمتين وواوين متطرفتين ، فأبدلوا من الضمة كسرة، وقلبوا الواو الأخيرة ياء ؛ لأن الأولى مَدة كالألف في (كساء وسماء) ،فصار (جثوى)، فاجتمعت الواو والياء والسابق منهما ساكن ، فقلبوا الواوِ وجعلوهما ياء مشددة فصارت (جثيا) " [١٣٥].

فهو يجعل (جثيا) منصوبة على الحال إذا كانت مشتقة في هذا التوجيه. فهي عنده جمع (جاث)، وهو اسم فاعل من (جثا يجثو)، ويجعل (جثيا) منصوبة على أنها مفعول مطلق إذا سلم أنها عبارة عن مصدر وليس جمعا لـــ(جاث) ثم يبين كيف كانت كذلك تبيينا مفصلا .

وعلى هذا يتبين دور معرفة البنية الصرفية للكلمة في التوجيه النحوي للمنصوبات عند الأنباري في إعرابه للقرآن الكريم.

(٤) الاختلاف في تعدي الفعل :

يؤدي الاختلاف في تعدي الفعل إلى أكثر من مفعول أو اقتصاره على مفعول واحد إلى تغير في التوجيه النحوي ، يتضح ذلك عند الأنباري في إعراب قوله تعالى : " ﴿ إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَهَا﴾ [١٣٦].

يقول الأنباري في ذلك : "زينة منصوب ؛ لأنه مفعول ثان ؛ لأن (جعلنا) بمعنى صيرنا ، وإن جعلته بمعنى خلقنا ، كان منصوبا؛ لأنه مفعول له ؛ لأن (خلقنا) لا يتعدى إلا إلى مفعول واحد.

ومنه أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى : ﴿وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ﴾ [١٣٨]. قال: "تغرب جملة فعلية في موضع نصب على الحال من (ها) في (وجدها). ووجدها بمعنى أصابها ، ولو كانت وجدها ههنا بمعنى عَلِم ، لكانت الجملة في موضع نصب؛ لأنها المفعول الثاني (لوجد) ؛ لأن (وجدت) إذا كانت بمعنى (علمت) تعدى إلى مفعولين" [١٣٩].

(٥) الاختلاف في ما وقع عليه الفعل :

يتغير إعراب الكلمة أحيانا جراء تعدد الاحتمالات في ما إذا كان الفعل قد وقع عليها فتكون هي المفعول ، أو ما إذا كان الفعل قد وقع على غيرها ، فيكون إعرابها مختلفا بحسب موقعها وبنيتها الصرفية.

يتضح ذلك عند الأنباري في إعراب قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ أَنْزَلَ عَلَيْكُمْ مِنْ بَعْدِ الْغَمِّ أَمَنَةً نُعَاساً﴾[١٤٠]. قال الأنباري: " أمنة نعاسا في نصبيهما وجهان :

أحدهما : أن تكون (أمنة) منصوبة بأنزل ، ونعاسا بدلا منه

والثاني : أن تكون (أمنة) مفعولا له، ونعاساً منصوبا بأنزل.

وتقديره: ثم أنزل عليكم من بعد الغم نعاسا لأمنة ، ثم حذفت اللام فاتصل الفعل به فنصبه "[١٤١].

ـ الأوجه النحوية المختلفة للمنصوبات في القرآن الكريم:

كثيرا ما يكون للكلمة الواحدة – وهي في حالة النصب – أكثر من وجه نحوي واحد في القرآن الكريم.

وقد أتى توجيه هذه المنصوبات في إعرابات مختلفة عند الأنباري في كتابه (البيان) بحيث يكون للكلمة الواحدة وجهان نحويان ، وقد يكون لها أكثر من ذلك؛ فتتعدد الأوجه النحوية فيها حتى تصل أحيانا إلى ستة أوجه.

(١) وجهان نحويان للكلمة :

أذكر في هذا الموضع من الدراسة ما أورده الأنباري من وجهين نحويين للكلمة المنصوبة في القرآن الكريم ، وأركز فيه على ما كثر اشتراكه مع غيره في التوجيه ، كالحال والبدل والمفعول به والمفعول المطلق ، ويتبين ذلك من خلال النقاط الآتية:

[أ] الحال مع غيره :

أخذ الحال نصيبا كبيرا في اشتراكه مع غيره ضمن توجيه المنصوبات لدى الأنباري في إعراب للقرآن الكريم. وسأورد التوجيهات النحوية الخاصة بذلك.

– بين الحال والمفعول المطلق :

من ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى : ﴿ وَصِيَّةً لأَزْوَاجِهِمْ مَتَاعاً إِلَى الْحَوْلِ ﴾[١٤٢]. قال الأنباري : " ومتاعا منصوب لوجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر، وغير إخراج صفة له ، أي : متاعا لا يخرجن .

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال من الموصين المتوفين ، وتقديره : متاعا إلى الحول غير ذوي إخراج ، أي: غير مخرجين لهن"[١٤٣].

ويبدو أن السبب في اشتراك الحال والمفعول المطلق في توجيه الكلمة أن كليهما من المنصوبات التي تأتي على صورة المصدر ، فالحال وإن كان الأصل فيه أن يأتي مشتقا [١٤٤] فإنه يجوز في مواضع كثيرة أن يأتي على صورة المصدر ، وفي ذلك يقول الصيمري : " واعلم أن المصادر تكون أحوالا ، كقولك : جاءني زيد مشياً ، أي: ماشيا" [١٤٥] ، وقال أيضا: "وإقامة المصدر مقام الحال كثيرة في كلام العرب ، كقولك: قتلته صبرا ، ولقيته كفاحا ، وكلمته شفاها ، أي : قتلته مصبوراً أي: محبوسا ، ولقيته مكافحا ، أي: مواجها ، وكلمته مشافها[١٤٦]".

ومما جاء فيه التوجيه النحوي بين الحال والمفعول المطلق في القرآن الكريم أيضا، ما أورده الأنباري في إعراب قوله تعالى: ﴿ فَمَا اسْتَمْتَعْتُمْ بِهِ مِنْهُنَّ فَآتُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ فَرِيضَةً﴾ [١٤٧]. قال : " وفريضة منصوب لوجهين :

أحدهما : أن يكون حالا .

والثاني : أن يكون مصدرا في موضع الحال"[١٤٨].

وقد جاءت (فريضة) هنا بين الحال والمفعول المطلق مع كونها اسم مصدر. قال محيي الدين الدرويش في إعرابه : " وفريضة حال من أجورهن ، أو اسم مصدر مؤكد كما قال بعضهم ، ولا داعي لذلك"[١٤٩].

وقد أورد الأنباري الكثير من توجيه الحال مع المفعول المطلق في القرآن الكريم ، فمن ذلك كذلك قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ ادْعُوا رَبَّكُمْ تَضَرُّعاً وَخُفْيَةً﴾[١٥٠]:" في نصبه وجهان:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر .

والثاني: وأن يكون منصوبا على الحال؛ لأن معناه ذوي تضرع"[١٥١].

ومنه أيضا ما جاء في قول الأنباري: " قوله تعالى : (تضرعا وخفية) [١٥٢]منصوبان من وجهين:

أحدهما : أن يكونا منصوبين على المصدر .

والثاني : أن يكونا منصوبين على الحال على معنى ذوي تضرع وخفية [١٥٣].

ومن ذلك أيضا قوله في إعراب قوله تعالى : ﴿ أَهَذَا الَّذِي بَعَثَ اللَّهُ رَسُولاً ﴾ [١٥٤]: ورسولا في نصبه وجهان:

أحدهما: أن يكون منصوبا على الحال.

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر ، ويكون (رسولا) بمعنى (رسالة)، كقول الشاعر :

وما أرسلتهم برسول[١٥٥]

أي: برسالة " [١٥٦].

- بين الحال والتمييز :

جاء ذلك في مواضع من القرآن الكريم ، قال الأنباري في إعراب قوله تعالى:﴿ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلاً ﴾ [١٥٧]: "(ومثلا) منصوب على وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على التمييز .

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال من (ذا) في (هذا)" [١٥٨].

ومنه أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿وَكَفَى بِاللَّهِ حَسِيباً﴾[١٥٩].

قال الأنباري : " وحسيباً منصوب من وجهين:

أحدهما: أن يكون منصوباً على التمييز.

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال [١٦٠].

ومنه قوله أيضا في إعراب قوله تعالى: ﴿وَحَسُنَ أُولَئِكَ رَفِيقاً﴾ [١٦١]:

" رفيقا منصوب وفي نصبه وجهان :

أحدهما: أن يكون منصوبا على التمييز ويراد به ههنا الجمع فَوُحِّد كما وحد في نحو: عشرون رجلا، وقد يقام الواحد المنكور مقام جنسه.

والثاني : أنه منصوب على الحال " [١٦٢].

ومثل ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً ﴾ [١٦٣] حيث " آية منصوب من وجهين:

أحدهما: أن يكون منصوبا على الحال من (ناقة الله) ، أي : هذه ناقة الله لكم آية بينة ظاهرة.

والثاني : أن يكون منصوبا على التمييز ، أي : هذه ناقة الله لكم من جملة الآيات" [١٦٤].

وكل ما سبق يؤول الحال فيه على المشتق، قال أبو حيان: "وانتصاب مثلا على التمييز عند البصريين ، أي : من مثل، وأجاز بعضهم نصبه على الحال من اسم الإشارة، أي : متمثلا به، والعامل فيه اسم الإشارة وهو كقولك لمن حمل سلاحا رديئا: ماذا أردت بهذا سلاحاً ؟ فنصبه من وجهين : التمييز والحال من اسم الإشارة [١٦٥].

وقال الزمخشري : " (مثلا) نصب على التمييز كقولك لمن أجاب بجواب غث: ماذا أردت بهذا جوابا؟ ولمن حمل سلاحا رديا: كيف تنتفع بهذا سلاحا؟ أو على الحال ، كقوله: (هذه ناقة الله لكم)" [١٦٦].

- بين الحال والصفة:

يتعدد التوجيه النحوي أحيانا بين الحال والصفة إذا اجتمع التنكير والنصب؛ فيحتمل أن تأتي الكلمة أو الجملة فى موضع الحال ويحتمل أيضا أن تكون صفة.

من ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَمِنْ النَّاسِ مَنْ يَتَّخِذُ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَندَاداً يُحِبُّونَهُمْ﴾ [١٦٧]. قال الأنباري : " (ويحبونهم) جملة فعلية ، وفي موضعها وجهان : النصب والرفع. فأما النصب فمن وجهين:

أحدهما : أن يكون على الحال من المضمر في (تتخذ).

والثاني : أن يكون وصفاً لأنداد.. " [١٦٨].

ومثله ما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ﴾ (١٦٩). قال الأنباري : " وتحيتهم فيها سلام جملة اسمية في موضع نصب من وجهين:

أحدهما : أن تكون في موضع نصب على الحال من (الذين) وهي حال مقدرة ، أو حال من الضمير في (خالدين) ، فلا تكون حالا مقدرة.

والثاني: أن تكون في موضع نصب على الوصف لجنات"(١٧٠).

وكذلك نجد تعدد التوجيه عند الأنباري بين الحال والصفة في قوله تعالى: ﴿ كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ﴾ (١٧١)، حيث " شهداء منصوب وذلك من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لقوامين.

والثاني: أن يكون منصوبا على الحال من المضمر في قوامين" (١٧٢).

- **بين الحال والمفعول به:**

جاء عن الأنباري في إعرابه للقرآن الكريم الحال والمفعول به وجهين للكلمة الواحدة من ذلك (رسولا) في قوله تعالى: ﴿ ورسولاً إلى بَنِي إِسْرَائِيلَ ﴾ (١٧٣). قال الأنباري : "وقيل: رسولا منصوب بفعل مقدر وتقديره : ونجعله رسولاً. وقيل: هو حال على تقدير، ويكلمهم رسولا" (١٧٤).

وكذلك (صفاً) في قوله تعالى: ﴿ فَأَجْمِعُوا كَيْدَكُمْ ثُمَّ ائْتُوا صَفًّا﴾ (١٧٥). قال : " وصفاً منصوب من وجهين:

أحدهما: أن يكون مصدرا في موضع الحال، أي: ائتوا مصطفين.

والثاني :أن يكون مفعولا به ، وتقديره: ائتوا إلى صفٍ ، فحذف حرف الجر، فاتصل الفعل به فنصبه، والوجه الأول أوجه الوجهين"(١٧٦).

ووجه الأنباري أيضا بعض المنصوبات إلى الحال وإلى المفعول به الذي ينصب على الذم بفعل مقدر، من ذلك قوله : " قوله تعالى: ﴿مذبذبين بين ذلك﴾(١٧٧) منصوب من وجهين :

أحدهما:أن يكون منصوبا على الذم بفعل مقدر وتقديره: أذم مذبذبين.

والثاني: أن يكون منصوبا على الحال من الواو في (يذكرون)، وأصل مذبذبين: مذبذبين .." [١٧٨] .

ومثله (أشحة) في قوله تعالى: ﴿ أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ﴾ [١٧٩]. قال الأنباري: " أشحة منصوب لوجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على الحال من الواو في (يأتون).

والثاني : أن يكون منصوبا على الذم" [١٨٠].

ومثله كذلك (ملعونين) في قوله تعالى: ﴿ملعونين أينما ثقفوا﴾ [١٨١].

حيث " في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا على الحال من الواو في (لا يجاورونك).

والثاني : أن يكون منصوبا على الذم ، وتقديره: أذم ملعونين[١٨٢].

وكذلك يوجه الأنباري بعض المنصوبات في القرآن الكريم إلى الحال والمفعول به الثاني. فيقول في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَدَّ كَثِيرٌ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّونَكُمْ مِنْ بَعْدِ إِيمَانِكُمْ كُفَّاراً﴾ [١٨٣]: " (كفاراً) منصوب من وجهين:

أحدهما: أن يكون مفعولاً ثانيا (ليردونكم).

والثاني: أن يكون منصوبا على الحال من الكاف والميم في (يردونكم)" [١٨٤].

ومعنى ذلك أن (يردونكم) في هذه الآية تكون بمعنى (يُصيِّرونكم)، ذلك ما وضحه بعض المفسرين بقولهم: " و(كفارا) : حال من الكاف الميم. ويجوز أن يكون مفعولا ثانيا ؛ لأن يَرُد بمعنى يصيّر" [١٨٥].

وأنكر آخرون أن يكون (كفاراً) مفعولا ثانيا ، فمن هؤلاء ابن الشجري حيث قال: "لا يجوز أن يكون قوله: (كفارا) مفعولا ثانيا ليردونكم؛ لأن (رد) ليس مما يقتضي باب : أعطيت.." [١٨٦].

ويزيد الأنباري في توجيهه للكلمة المنصوبة على أنها حال أو مفعول ثالث في قوله تعالى: ﴿ كَذَلِكَ يُرِيهِمْ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ حَسَرَاتٍ عَلَيْهِمْ﴾(١٨٧). حيث قال : " وحسرات منصوب لوجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا على الحال من الهاء والميم في (يريهم) ويكون من رؤية البصر.

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول ثالث (ليريهم) ويكون من رؤية القلب"(١٨٨).

ويكون سبب ذلك هنا الاختلاف في طبيعة الرؤية: أهي من رؤية البصر أم من رؤية القلب مع دخول الهمزة على الفعل ليتعدى إلى ثلاثة مفاعيل(١٨٩).

- بين الحال والظرف :

من ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَاجْعَلْ لِي وَزِيراً مِنْ أَهْلِي﴾ (١٩٠). حيث " لي في موضع نصب لوجهين :

أحدهما: أن يكون ظرفا لـــ (اجعل) ، والثاني: صفة لـــ (وزير)، فلما تقدم صار منصوبا على الحال ، كما قال الشاعر:

والصالحاتُ عليها مُغْلَقاً بابُ (١٩١)

أي: باب مغلق ، فلما قدم صفة النكرة عليها ، نصبها على الحال" (١٩٢).

- بين الحال وخبر كان :

مثال ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ قُلْ إِنْ كَانَتْ لَكُمْ الدَّارُ الآخِرَةُ عِنْدَ اللَّهِ خَالِصَةً﴾ (١٩٣)، " في نصب (خالصة) وجهان :

أحدهما : أن تكون منصوبة؛ لأنه خبر كان .

والثاني : أن تكون منصوبة على الحال من (الدار) ، ويجعل (عند الله) خبر كان(١٩٤) .

- بين الحال والبدل:

مثال ذلك ما جاء في قوله عز وجل: ﴿ قَالُوا نَعْبُدُ إِلَهَكَ وَإِلَهَ آبَائِكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَقَ إِلَهاً وَاحِداً﴾ (١٩٥). قال الأنباري: " و﴿ إلها واحدا﴾ منصوب وفي نصبه وجهان :

أحدهما: أن يكون منصوبا على البدل من قوله: (إلهك).

والثاني : أن يكون منصوباً على الحال منه " (١٩٦).

- بين الحال والمفعول لأجله:

قال الأنباري: " قوله تعالى: ﴿ بغيًا بينهم ﴾ (١٩٧)في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له .

والثاني : أن يكون منصوبا على الحال من الذين " (١٩٨).

[ب] المفعول به مع غيره :

يأتي المفعول به في المرتبة الثانية من حيث اشتراكه مع غيره من المنصوبات في التوجيه النحوي الواحد عند الأنباري في إعرابه للقرآن الكريم، ولعل السبب في مجيء المفعول به في هذه المرتبة – كثرة تقدير الأفعال؛ حيث نجد المفعول به يقدر له الفعل في كثير من الأحوال ضمن التوجيه النحوي للكلمة الواحدة ، وتقدير الفعل أمر متاح واسع تنطلق فيه رغبة المعربين في تأويل شبه مفتوح للآية القرآنية ، وسنبين ذلك عبر النقاط الآتية:

- بين المفعول به والاسم المعطوف :

هذا كثير في القرآن الكريم ، ومن شواهده ما جاء عند الأنباري من إعراب قوله تعالى : ﴿ وقرآن الفجر ﴾ (١٩٩). قال الأنباري : " وقرآن منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون معطوفا على قوله : (أقم الصلاة) وتقديره: أقم الصلاة وقرآن الفجر.

والثاني : أن يكون منصوبا بفعل مقدر، وتقديره: واقرأوا قرآن الفجر" [٢٠٠].

ومنه أيضا ما جاء في قوله تعالى: ﴿ وَقُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ﴾[٢٠١]. قال : " قرآناً منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا بفعل مقدر وتفسيره (فرقنا) ، وتقديره : فَرَقنا قرآناً فرقناه .

والثاني : أن يكون معطوفا على قوله : (مبشرا ونذيرا) على تقدير : وصاحب قرآن . ثم حذف المضاف فيكون (فرقناه) وصفا (لقرآن)" [٢٠٢].

ومثله قوله : " قوله تعالى: ﴿ وَقَوْمَ نُوحٍ لَمَّا كَذَّبُوا الرُّسُلَ أَغْرَقْنَاهُمْ﴾ [٢٠٣]. قوم منصوب من ثلاثة أوجه:

الأول: أن يكون منصوبا بالعطف على الهاء والميم في (دمرناهم).

والثاني : أن يكون منصوبا بتقدير فعل يفسره (أغرقناهم)، وتقديره : أغرقنا قوم نوح كما كذبوا الرسل أغرقناهم.

والثالث: أن يكون منصوبا بتقدير، اذكر [٢٠٤].

ومنه كذلك ما جاء في قول الأنباري : " قوله تعالى: ﴿ إِنَّا أَحْلَلْنَا لَكَ أَزْوَاجَكَ اللاَّتِي آتَيْتَ أُجُورَهُنَّ وَمَا مَلَكَتْ يَمِينُكَ مِمَّا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَيْكَ وَبَنَاتِ عَمِّكَ وَبَنَاتِ عَمَّاتِكَ وَبَنَاتِ خَالِكَ وَبَنَاتِ خَالاتِكَ اللاَّتِي هَاجَرْنَ مَعَكَ وَامْرَأَةً مُؤْمِنَةً إِنْ وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِيِّ﴾ [٢٠٥]. في نصب (امرأة) وجهان:

أحدهما : أن يكون منصوبا بالعطف على قوله تعالى: (أزواجك) والعامل فيه (أحللنا) .

والثاني : أن يكون منصوبا بتقدير فعل ، وتقديره : ويحل لك امرأة مؤمنة إن وهبت نفسها للنبي" [٢٠٦].

ومنه أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالي: " ﴿ وَزُخْرُفاً وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾ [٢٠٧]. قال الأنباري : " وزخرفا في نصبه وجهان:

أحدهما: أن يكون منصوبا بفعل مقدر، وتقديره: وجعلنا لهم زخرفا.

والثاني: أن يكون معطوفا على موضع قوله تعالى: (من فضة)"(٢٠٨).

فيتضح مما سبق أن تقدير الفعل له شأن كبير في تعدد الأوجه الإعرابية بين المفعول به والاسم المعطوف ؛ وينشأ عن ذلك أحيانا تغير في المعنى المراد.

- بين المفعول والبدل:

ذكر الأنباري في توجيهات المنصوبات عددا غير قليل في اشتراك المفعول والبدل في توجيه نفس الكلمة ، فمن ذلك ما ذكره في إعراب قوله تعالى: ﴿فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ﴾ (٢٠٩). قال في ذلك الأنباري: (سبع سماوات) منصوب من وجهين :

أحدهما: أن يكون منصوبا على البدل من الهاء والنون في (سواهن).

والثاني: أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول (سَوّى) على تقدير فَسَوّى منهن سبع سماوات، فحذف حرف الجر؛ فصار سواهن، كقوله: ﴿ واختار موسى قومه﴾(٢١٠). أي: من قومه ، ثم حذف حرف الجر، فاتصل (سواهن) بما بعده فنصبه ، وأعاد الضمير بلفظ الجمع على السماء" (٢١١).

وكذلك قال في إعراب قوله تعالى : ﴿ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى﴾ (٢١٢) : "بيضاء، منصوب على الحال من الضمير في (تخرج).

وآية في نصبها وجهان :

أحدهما : أن تكون منصوبة على الحال بدلا من بيضاء ، أي : تخرج مبينة عن قدرة الله تعالى.

والثاني : أن تكـــون منصوبة بتقدير فعل والتقدير: آتيناك آية أخرى" (٢١٣).

ولعل الأنباري هنا يقصد أن إعرابها في الوجه الذي ذكره أولا هو البدلُ من (بيضاء)، ومعناها الحال، ولو صرح أنها حال ثانية لسقط البدل من

توجيهه ، وقد صرح جماعة من المعربين أن الحال الثانية وجه آخر جديد ، فقال الشيخلي: " آية أخرى حال ثانية ، أو بدل من الحال الأولى (بيضاء) منصوبة مثلها ، وعلامة نصبها الفتحة المُنَوّنَة ، أو تكون منصوبة بفعل محذوف تقديره : خذ آية ، أو دونك آية ، أو نؤتيك آية " (٢١٤).

وكذلك نجد الأنباري في توجيهاته النحوية يوجه الكلمة على أنها منصوبة على المفعول الثاني أو على البدل في إعراب قوله تعالى: ﴿ الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ﴾ (٢١٥).فقال: " خلقه ، قرئ بسكون اللام وفتحها (٢١٦). فمن قرأ بسكون اللام ، نصب (خلقه) من وجهين :

أحدهما : على البدل من قوله تعالى : (كل شيء) .

والثاني: على أن يكون مفعولا ثانيا لـــ (أحسن) ، وهو بمعنى (أفهم) فيتعدى إلى مفعولين" (٢١٧).

- بين المفعول به والمفعول المطلق :

من ذلك ما جـــاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ فَقَالُوا سَلاماً قَالَ سَلامٌ ﴾ (٢١٨) . قال في ذلك الأنباري : " سلاما الأول منصوب لوجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر.

والثاني: أن يكون منصوبا بوقوع الفعل عليه" (٢١٩).

ويتضح من خلال هذا المثال ، والأمثلة التي ستأتي – ورود المفعول المطلق بلفظ (المصدر) عند الأنباري وذلك مصطلح البصريين ، ولم يأت بلفظ المفعول المطلق في كتابه.

ومن ذلك أيضا قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَاتَّقُوا يَوْماً لا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئاً﴾ (٢٢٠) : " و(شيئا) منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون مفعول (تجزي).

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر؛ لأنه في موضع (جزاء) " (٢٢١).

ومثله قوله في إعراب قوله تعالى: ﴿ فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْراً عَظِيماً﴾ [٢٢٢]: " أجراً منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا بفضل .

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر " [٢٢٣].

وقوله أيضا في قوله عز وجل: ﴿ ثُمَّ رُدُّوا إِلَى اللَّهِ مَوْلاهُمْ الْحَقِّ﴾ [٢٢٤]: "والحق قرئ بالجر والنصب، فالجر على أنه صفة لمولاهم، والنصب لوجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر .

والثاني : أن يكون منصوبا بتقدير أعني " [٢٢٦].

ومنه كذلك قوله في إعراب قوله تعالى :﴿ جعله دكا ﴾ [٢٢٧]: " يقرأ دكاً بتنوين من غير مد ، ودكا بمد من غير تنوين ، فمن قرأ بتنوين من غير مد فهو منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر من : دككت الأرض دكا ، إذا جعلتها مستوية .

والثاني : أن يكون منصوبا على المفعول ، وفيه حذف مضاف؛ لأن الفعل الذي قبله ليس من لفظه وهو (جعل) وتقديره : فجعله ذا دك ، أي: ذا استواء"[٢٢٨].

ومنه أيضا ما جاء في إعراب قوله عز وجل : ﴿ وَوَقَاهُمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ فَضْلاً مِنْ رَبِّكَ﴾ [٢٢٩] .قال الأنباري: " فضلا منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوباً على المصدر المؤكد، وتفسيره: ويفضل عليهم فضلا.

والثاني: أن يكون منصوبا بفعل مقدر، وتقديره: أعطاهم فضلاً"[٢٣٠].

وهذه التوجيهات بين المفعول به والمفعول المطلق كثيرة عند الأنباري في كتابه[٢٣١].

– بين المفعول والظرف :

يحتمل في بعض المواضع أن تكون الكلمة المنصوبة موجهة على أنها مفعول به وتحتمل التوجيه على الظرف ، ويختلف من جراء ذلك المعنى في الآية القرآنية ، فمن ذلك ما جاء في قـوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ ﴾ (٢٣٢). قال الأنباري : " يوم منصوب وفي العامل فيه وجهان:

أحدهما : أن يكون منصوبا بتقدير فعل ، وتقديره : اذكر يا محمد يوم تبيض وجوه .

والثاني: أن يكون منصوبا بقوله : ولهم عذاب عظيم، أي: استقر لهم هذا العذاب في يوم تبيض وجوه" (٢٣٣).

ومن ذلك قوله أيضا في إعراب قوله تعالى: ﴿ وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُوا يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الأَرْضِ وَمَغَارِبَهَا الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا﴾ (٢٣٤): "مشارق الأرض ومغاربها ، في نصبه وجهان:

أحدهما : أن يكون منصوبا على أنه مفعول والعامل فيه (أورثنا)، أي: جعلناهم ملوك الشام ومصر .

والثاني: أن يكون منصوبا على الظرف والعامل (يستضعفون)" (٢٣٥).

ومنه أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ كَأَنْ لَمْ يَلْبَثُوا إِلاَّ سَاعَةً مِنَ النَّهَارِ﴾ (٢٣٦). وفيه قال الأنباري: " يوم منصوب من وجهين:

أحدهما: أن يكون منصوبا بتقدير اذكر.

والثاني: أن يكون منصوبا على الظرف والعامل فيه يتعارفون " (٢٣٧).

ومن ذلك أيضا ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً﴾(٢٣٨) " مكانا منصوب من وجهين : أحدهما: أن يكون منصوبا؛ لأنه ظرف مكان والعامل فيه (انتبذت)، والثاني: أن يكون مفعولا به والعامل فيه مقدر ، وتقديره: وقصدت مكانا قصيا، وشرقيا صفة له" (٢٣٩).

- بين المفعول به والصفة :

يأخذ تقدير المحذوف في هذه النقطة مأخذا واضحا، يتبين ذلك من خلال الشواهد القرآنية على ذلك ، ففي قوله تعالى : ﴿ كَذَلِكَ قَالَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِثْلَ قَوْلِهِمْ﴾[٢٤٠]. قال الأنباري : " و(مِثْلَ قَوْلِهِمْ) في نصبه وجهان:

أحدهما: أن يكون منصوبا بـــ (قال) .

والثاني: أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة لمصدر محذوف [٢٤١] " [٢٤٢].

ومثله أيضا قوله في إعراب قول تعالى: ﴿ وَاللَّهُ يَقُولُ الْحَقَّ﴾ [٢٤٣]:

" الحق منصوب لوجهين :

أحدهما : أن يكون مفعولا لـــ (يقول).

والثاني : أن يكون صفة لمصدر محذوف ، وتقديره : والله يقول القول الحق"[٢٤٤].

- بين المفعول به والمفعول لأجله:

مثال ذلك ما جاء في إعراب الأنباري لقوله تعالى: ﴿ وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً﴾ [٢٤٥] حيث قال: " وزينة في نصبه وجهان:

أحدهما : أن يكون منصوبا بفعل مقدر وتقديره : وجعلها زينة .

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له ، أي: لزينة"[٢٤٦].

- بين المفعول به والتمييز :

هذا قليل عند الأنباري ، ومثاله ما جـــاء في إعراب قولـــه تعالى: ﴿ وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسْلامِ دِيناً فلن يقبل منه ﴾ [٢٤٧]. حيث قال: "دينا منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول (يبتغ) ، ويكون (غير) منصوبا على الحال، وتقديره: ومن يبتغ ديناً غيرَ الإسلام ، فلما قدم صفة النكرة عليها انتصبت على الحال[٢٤٨].

والثاني : أن يكون منصوبا على التمييز" [٢٤٩].

[ج] البدل مع غيره:

يأخذ البدل نصيبا غير قليل في اشتراكه مع غيره في توجيه الأنباري النحوي لآيات القرآن الكريم ، وأهم ما يشترك معه من المنصوبات المفعول فيه والمفعول لأجله والمستثنى ، وبعض التوابع كالنعت.

- بين البدل والصفة:

هنا يجيز الأنباري أن تحتمل الكلمة المنصوبة البدل أو الصفة ، وكلاهما من التوابع ، وقد وضح ذلك في إعراب قوله تعالي: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ ﴾ (٢٥٠). فقال: " عيسى منصوب على البدل من المسيح ، وفي نصب ابن مريم وجهان:

أحدهما : على الوصف.

والثاني : على البدل" (٢٥١).

وأتي مثل ذلك التوجيه في إعراب قوله تعالى أيضا: ﴿ الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ﴾(٢٥٢) . فقال : " الذين آمنوا يجوز أن يكون في موضع نصب على الوصف لاسم (إن) أو للبدل فى قوله تعالى: (ألا إنّ أولياء الله) ، ويجوز النصب على تقدير أعني، ويجوز الرفع؛ لأنه مبتدأ"(٢٥٣).

ومنه أيضا ما جاء في إعرابه لقوله تعالي: ﴿ قُلْ إِنَّ رَبِّي يَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلاَّمُ الْغُيُوبِ﴾ (٢٥٤)، حيث قال : " علام الغيوب يجوز فيه الرفع والنصب (٢٥٥) ، فالرفع من خمسة أوجه .. والنصب من وجهين:

أحدهما: على الوصف لـــ (رب).

والثاني على البدل منه"(٢٥٦).

- بين البدل والمفعول فيه :

جاء ذلك عن الأنباري في لفظ (يوم) من قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ تَشَقَّقُ الأَرْضُ عَنْهُمْ سِرَاعاً﴾ (٢٥٧). حيث قال : يوم منصوب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على البدل من (يوم) في قوله تعالى : ﴿وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ﴾ ، وتقديره : واستمع حديث يوم ينادي المنادي ، فحذف المضاف وهو مفعول به ، وليس بظرف، والثاني: أن يكون منصوبا ؛ لأنه متعلق بقوله تعالى : (وإلينا المصير) ، وتقديره : وإلينا يصيرون في يوم تشقق " [٢٥٨].

وكذلك فى قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ﴾ [٢٥٩].قال الأنباري : " يوم ينفخ في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون بدلا من قوله : (يوم يقول) .

والثاني : أن يكون متعلقا بقوله : (وله الملك)، أي : وثبت له الملك يوم ينفخ"[٢٦٠].

- بين البدل والمفعول لأجله:

منه ما جاء في بعض توجيهات الأنباري النحوية للقرآن الكريم ، حيث يقول: " قوله تعالى : ﴿ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ﴾[٢٦١] في موضع نصب من وجهين:

أحدهما : أن يكون البدل من (مساجد) وهذا البدل بدل الاشتمال ، كقوله تعالى: ﴿ قتل أصحاب الأخدود النار ذات الوقود﴾ [٢٦٢].

والثاني : أن يكون مفعولا له ، أي: لئلا يذكر فيها اسمه ، وكراهة أن يذكر فيـــها اسمه ، كقوله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِهِمْ﴾ [٢٦٣] أي: لئلا تميد بهم ، وكقوله تعالى: ﴿يبين الله لكم أن تضلوا ﴾ [٢٦٤] أي: لئلا تضلوا، وكراهة أن تضلوا " [٢٦٥].

ومنه قوله كذلك فى إعراب قوله تعالى:﴿أَنْ تَبْتَغُوا بِأَمْوَالِكُمْ مُحْصِنِينَ غَيْرَ مُسَافِحِينَ﴾ [٢٦٦]: " وأن تبتغوا في موضعه وجهان : النصب والرفع. فالنصب من وجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا على البدل من (ما) إذا كانت في موضع نصب على المفعول .

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له، وتقديره : وأحل لكم ما وراء ذلكم؛ لأن تبتغوا بأموالكم ، فلما حذفت اللام اتصل الفعل به ، فوجب أن يكون في موضع النصب" (٢٦٧).

- بين البدل والمستثنى :

قال الأنباري في إعراب قوله تعالى: ﴿لا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْواً إِلاَّ سَلاماً﴾ (٢٦٨): " سلاما منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه استثناء منقطع .

والثاني : أن يكون منصوبا على البدل من (لغو)" (٢٦٩).

- بين البدل وعطف البيان :

مثاله قول الأنباري في إعراب قوله تعالى : ﴿ وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً﴾ (٢٧٠) : " قرئ ثلاثمة بالتنوين وترك التنوين (٢٧١) ، فمن نوّن كان لك في سنين النصب والجر. فالنصب من وجهين:

أحدهما : أن يكون (سنين) منصوبا على البدل من (ثلاث)

والثاني : أن يكون منصوبا على أنه عطف بيان على (ثلاث).

والجر على البدل من (مائة)؛ لأن المائة في معنى سنين.." (٢٧٢) .

وقد فرق الأنباري هنا بين عطف البيان والبدل لعدم ظهور المعنى المراد إذا حذفت (ثلاثمة) كأن تقول : (ولبثوا في كهفهم سنين)، والإتيان بالعدد مطلوب لكمال المعنى، وعطف البيان تابع يوضح متبوعه وليس بوصف ولم يفرق النحاة بينه وبين البدل (٢٧٣) .

وقد ذكر الفراء في (سنين) النصب على التمييز (٢٧٤) واستشهد بقول عنترة :

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحمِ(٢٧٥)

والزجاج يجعل (سودا) نعتا لـ (حلوبة)، ويوجه نصب (سنين) على أنها من نعت (المائة) (٢٧٦).

[د] بين المفعول المطلق والمفعول لأجله :

يأتي النصب بين وجهي المفعول المطلق والمفعول لأجله في مواضع كثيرة من توجيهات الأنباري النحوية في القرآن الكريم .

من ذلك ما جاء في إعراب قوله تعالى: ﴿ قَدْ خَسِرَ الَّذِينَ قَتَلُوا أَوْلادَهُمْ سَفَهاً﴾ (٢٧٧).قال الأنباري : " سفهاً ، في نصبه وجهان :

أحدهما : أن يكون منصوبا على المصدر .

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له" (٢٧٨).

وأكثر ما ينصب المفعول المطلق هنا بتقدير فعل محذوف يدل عليه سياق الكلام ، وقد ذكر ذلك العكبرى في قوله : " (سفهاً) مفعول له ، أو على المصدر لفعل محذوف دل عليه الكلام " (٢٧٩) .

ومثله قوله تعالى:﴿ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً﴾ (٢٨٠) . حيث (خوفا وطمعا) " في نصبهما وجهان :

أحدهما : أن يكونا منصوبين على المفعول له .

والثاني : أن يكونا منصوبين على المصدر"(٢٨١).

أي : يخافون خوفا ، ويطمعون طمعاً.

ومثله كذلك ما جاء في قوله تعالى : ﴿ أولئك أصحاب الجنة خالدين فيها جزاء بما كانوا يعملون﴾ (٢٨٢) .قال الأنباري: "جزاء منصوب لوجهين :

أحدهما : أن يكون منصوباً على المصدر ، وتقديره: جوزوا جزاء ، وهو مصدر مؤكد.

والثاني: أن يكون منصوبا على أنه مفعول له " (٢٨٣) .

ومن ذلك أيضا ما جاء عند الأنباري في قوله: " قوله تعالى ﴿ فَضْلاً مِنْ اللَّهِ وَنِعْمَةً﴾ (٢٨٤) منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا على المفعول له .

والثاني : أن يكون مصدرا مؤكدا لما قبله" (٢٨٥).

ومثله ما ذكره الأنباري أيضا في قوله : " قوله تعالى : ﴿ رِزْقاً لِلْعِبَادِ ﴾ (٢٨٦) منصوب لوجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا على أنه مفعول له .

والثاني : أن يكون منصوبا على أنه مصدر" (٢٨٧) .

وكذلك في قوله تعالى: ﴿ فَأَخَذَهُ اللَّهُ نَكَالَ الآخِرَةِ وَالأُولَى﴾ (٢٨٨).

حيث قال : " نكال منصوب من وجهين :

أحدهما: أن يكون مفعولا له.

والثاني: أن يكون مصدرا " (٢٨٩).

[هـ] المنصوب على نزع الخافض مع غيره:

تحتمل الكلمة في بعض المواضع النصب على نزع الخافض والنصب على غير ذلك كالتمييز والمفعول المطلق والبدل ، وقد ذكر ذلك الأنباري في بعض توجيهاته النحوية ، فقال في إعراب قوله تعالى : ﴿ لَبِئْسَ مَا قَدَّمَتْ لَهُمْ أَنفُسُهُمْ أَنْ سَخِطَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ﴾ (٢٩٠) " أن وصلتها في موضعها وجهان : النصب والرفع. فالنصب من وجهين :

أحدهما: على البدل من (ما) على أن (ما) نكرة .

والثاني: على حذف اللام أي: لأن سخط (٢٩١).

وقال في قوله تعالى: ﴿ قَالَ أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِيناً﴾ (٢٩٢): " طينا منصوب لوجهين :

أحدهما: أن يكون منصوبا على التمييز .

والثاني : أن يكون منصوبا بحذف حرف الجر ، وتقديره : خلقت من طين ، فلما حذف حرف الجر اتصل الفعل به فنصبه" (٢٩٣).

وقال كذلك: " قوله تعالى: ﴿ وَفَتَنَّاكَ فُتُوناً﴾ (٢٩٤) فتوناً في نصبه وجهان: أحدهما: أن يكون منصوبا على المصدر ، كقولك : ضربت ضرباً.

والثاني : أن يكون منصوبا بحذف حرف الجر ، وتقديره : فتناك بفتون ، ومعناه : وفتناك بأنواع من الفتن"(٢٩٥).

وقال أيضا في بعض توجيهاته النحوية : " قوله تعالى: ﴿ فالمدبرات أمراً ﴾ (٢٩٦) منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون مفعولا به بـــ (المدبرات) .

والثاني: أن يكون منصوبا بتقدير حذف حرف الجر، وتقديره: والمدبرات بأمر؛ لأن التقدير ليس إلى الملائكة وإنما هو إلى الله تعالى فهي مرسلة بما يأمرها به" (٢٩٧).

[و] بين الصفة والمفعول المطلق:

من ذلك ما ذكره الأنباري في لفظ (عددا) في قوله تعالى: ﴿ فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً﴾ (٢٩٨). حيث قال : " وعددا منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه وصف (لسنين) على معنى ذات عدد.

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر" (٢٩٩).

ومثله ما جاء في قوله تعالى: ﴿ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقاً﴾ (٣٠٠).

قال الأنباري : " طباقا منصوب لوجهين:

أحدهما : أن يكون منصوبا؛ لأنه وصف لـــ(سبع) .

والثاني : أن يكون منصوبا على المصدر (٣٠١).

[ز] المنادى المنصوب مع غيره:

يحتمل في بعض العبارات القرآنية أن تكون الكلمة منصوبة على النداء ويحتمل غير ذلك ، وقد ذكر الأنباري في توجيهاته النحوية هذا النوع

من الاحتمال ، فقال في إعراب قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ﴾[٣٠٢]: " أهل البيت منصوب من وجهين :

أحدهما : أنه منصوب على الاختصاص والمدح، كقوله عليه السلام: (سلمان منا أهل البيت) وتقديره : أعني وأمدح أهل البيت .

والثاني : أن يكون منصوبا على النداء ، كأن قال : يا أهل البيت ، والأول أوجه الوجهين" [٣٠٣].

وقد ذكر هنا الوجه الأرجح ، ولم يذكره في شاهد مشابه ، وهو قوله تعالى: ﴿ أَنْ أَدُّوا إِلَيَّ عِبَادَ اللَّهِ﴾ [٣٠٤] . قال الأنباري في إعراب هذه الآية : " وعباد الله منصوب من وجهين :

أحدهما : أن يكون منصوبا بـــ (أدوا).

والثاني : أن يكون منصوبا على النداء المضاف ، ومفعول (أدوا) محذوف ، وتقديره : أدوا إلى أمركم يا عباد الله" [٣٠٥].

(٢) أكثر من وجهين نحويين للكلمة :

يعرض الأنباري أحيانا أكثر من وجهين نحويين في نصب الكلمة ، فيذكر ثلاثة أوجه وأربعة ، وقد يصل في توجيهات المنصوبات إلى ستة أوجه، فمن ذلك ما جاء في إعرابه لقوله تعالى: ﴿ صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً﴾ [٣٠٦]. يقول: " (صبغة الله) أي: دين الله ، وهو منصوب؛ وذلك من ثلاثة أوجه:

الأول : أن يكون منصوبا بتقدير فعل وتقديره : اتبعوا صبغة الله .

والثاني : أن يكون منصوبا على الإغراء ، أي: عليكم صبغة الله.

والثالث : أن يكون منصوبا بدلا من قوله : (ملة إبراهيم)" [٣٠٧].

وجه الأنباري هنا (صبغة) على أنها منصوبة على المفعولية أو الإغراء أو البدل.

ووجه في مواضع أخرى على الصفة والحال وخبر كان ، فمن ذلك ما جاء عنده في قوله تعالى: ﴿كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾[308]. حيث قال: "و(خاسئين) فيه ثلاثة أقوال:

أحدها : أن يكون صفة لقردة .

والثانية : أن يكون خبرا بعد خبر .

والثالث : أن يكون حالا من الضمير في كونوا " [309].

ومثله أيضا ما جاء في قوله تعالى: ﴿ أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ﴾ [310].يقول : " وتجري من تحتها جملة فعلية ، في موضع نصب من ثلاثة أوجه :

الأول: أن تكون وصفا ثانيا للجنة .

والثاني : أن تكون في موضع نصب على الحال من (جنة)؛ لأنها قد وصفت.

والثالث : أن تكون منصوبة؛ لأنها خبر يكون" [311].

ومنه أيضا قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ اللَّهُ غَفُوراً رَحِيماً﴾ [312]. قال الأنباري : " رحيما في نصبه ثلاثة أوجه :

الأول: أن يكون منصوبا على الحال من المضمر في (غفور) وهو العامل فيه.

والثاني : أن يكون صفة لغفور .

والثالث : أن يكون خبراً بعد خبر " [313].

وقد وجه الأنباري (قربانا) على أنه منصوب من ثلاثة أوجه على غير ما سبق؛ وذلك في قوله تعالى:﴿ فَلَوْلا نَصَرَهُمْ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ قُرْبَاناً آلِهَةً﴾ [314].فقال : " قرباناً منصوب لثلاثة أوجه :

الأول : أن يكون منصوباً على المصدر.

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له .

والثالث : أن يكون مفعول (اتخذوا) ، وآلهة بدل منه " [٣١٥].

وتوجيه المنصوبات على ثلاثة أوجه غير قليل في إعراب الأنباري للقرآن الكريم[٣١٦].

وقد جاء عند الأنباري على قلةِ توجيهُ المنصوبات إلى أربعة أوجه ، فمن ذلك ما ذكره في إعراب قولـــه تعـــالى: ﴿وَإِنْ كَانَ رَجُلٌ يُورَثُ كَلَالَةً﴾ [٣١٧]. قال الأنباري : " وكلالة منصوبة من أربعة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا على الحال من الضمير في يورث ، أي : يورث في هذه الحالة .

والثاني : أن يكون منصوبا على التمييز ، والمراد بالكلالة في هذين الوجهين الميت .

والثالث : أن يكون منصوبا؛ لأنه صفة مصدر محذوف وتقديره: يورث وراثة كلالة، والمراد بالكلالة فى هذا الوجه هو المال .

والرابع : أن يكون منصوبا؛ لأنه خبر كان ، والمراد بالكلالة في هذا الوجه اسم الورثة، والتقدير فيه : ذا كلالة . ومن قرأ يورث بكسر الراء[٣١٨] كان كلالة منصوبا؛ لأنه مفعول" [٣١٩].

هنا وجه الأنباري (كلالة) على أنه منصوب على أربعة أوجه : هي الحال والتمييز والصفة وخبر كان على القراءة المشهورة ، والوجه الخامس عنده على قراءة (كسر الراء) النصب على المفعولية [٣٢٠].

ومن ذلك أيضا ما جاء في قوله تعالى: "﴿ ذُرِّيَّةَ مَنْ حَمَلْنَا مَعَ نوح ﴾ [٣٢١]. قال: " ذرية تقرأ بالنصب والرفع: فالنصب من أربعة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا على البدل من قوله : (وكيلا) .

والثاني : أن يكون منصوبا على النداء في قراءة من قرأ بالتاء.

والثالث : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول أول (لتتخذوا)، و(وكيلا) المفعول الثاني.

والرابع : أن يكون منصوبا بتقدير أعني " [٣٢٢].

وقد وجه إلى خمسة أوجه مختلفة في نصب (رحمة) من قوله تعالى: ﴿ رحمةً من ربك ﴾ [٣٢٣].حيث قال : "رحمة منصوب من خمسة أوجه:

الأول : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول له أي : للرحمة ، وحذف مفعول (مرسلين) .

والثاني : أن يكون منصوبا؛ لأنه مفعول (مرسلين)، والمراد بالرحمة النبي عليه السلام، كما قال تعالي: ﴿ وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين ﴾ [٣٢٤].

والثالث : أن يكون منصوبا على البدل من قوله : (أمراً).

والرابع : أن يكون منصوبا على المصدر.

والخامس : أن يكون منصوبا على الحال ، وهو قول أبي الحسن الأخفش" [٣٢٥].

ووجه في بعض المواضع بعض المنصوبات إلى ستة أوجه، فمن ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿كَانَ مِزَاجُهَا كَافُوراً عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ﴾[٣٢٦]. قال الأنباري :"عينا منصوب من ستة أوجه :

الأول : أن يكون منصوبا على البدل من قوله : (كافوراً) .

والثاني : أن يكون منصوبا على التمييز .

والثالث: أن يكون منصوبا؛ لأن التقدير فيه : يشربون من كأسٍ ماءَ عَينٍ ، فحذف مفعول (يشربون) ، وأقام (عينا) مقامه .

والرابع : أن يكون منصوبا على البدل من (كأس) ، على الموضع.

والخامس : أن يكون منصوبا على الحال من المضمر في (مزاجها) وفيه خلاف.

والسادس : أن يكون منصوبا بتقدير أعني" [٣٢٧].

ولا شك أن إعراب كلمة واحدة على ستة أوجه نحوية ، كلها على النصب شيء كثير في النحو العربي.

خاتمة

بعد دراسة المنصوبات والأوجه النحوية الخاصة بها عند أبي البركات الأنباري ، ومعرفة السمات التي يتسم بها في عرضه وتوجيهه النحوي ، وتبيان الأسباب وراء اختلاف الأوجه النحوية للمنصوبات في إعرابه للقرآن الكريم ، وعرض صور متنوعة في ذلك - يمكن أن نهتدي إلى بعض النتائج العلمية ، وهي كالآتي:

- المنصوبات وتعدد أوجهها النحوية مادة واسعة للبحوث والدراسات اللغوية المتنوعة.
- لم يغفل معربو القرآن الكريم أهمية ذكر الأوجه النحوية المختلفة ، بما يؤكد أهمية ذلك في توضيح المعنى والوصول إلى الفهم الصحيح للنصوص الدينية.
- لا يمنع من أن يقوم المفسر الذي يطيل عادة في تفسيره، وذكر وجوه الإعراب بالأدلة والبراهين الكثيرة باختصار ما يتناسب والموضع الذي يقوم بشرحه.
- أبو البركات الأنباري عالم جليل قام بخدمة القرآن الكريم وأعرب غريبه إعرابا دقيقا بأسلوب سهل وبترتيب مميز يبتعد عن التعقيدات والبينيات.
- قيام أبي البركات الأنباري بذكر الوجه النحوي الأفضل وتخطئة وجه آخر ، وإهمال ذكر بعض الأوجه النحوية التي ذكرها غيره ، ونسبة الوجه النحوي إلى صاحبه أو المدرسة التي تتبناه ، كل ذلك يجعله ذا منهج متفرد، وأمانة علمية راقية ، وذا وصف محايد لا يشوبه التحيز والمحاباة.
- كثرة اشتراك المنصوبات في التوجيه النحوي- وخاصة في القرآن الكريم، يدعو إلى إعادة النظر في كثير من دقائق التفسير ، بما يعزز أهمية الدراسات النحوية لمعرفة أوجه التفسير المختلفة للقرآن الكريم، واستمرار التحدي الإلهي القائم على مدى العصور.

الهوامش

(١) الخولي ، عبد الله ، **قواعد التوجيه في النحو العربي** ، رسالة علمية ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم ، قسم النحو والصرف والعروض ، ١٩٩٧م ، ص٨.

(٢) الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد ، **نزهة الألباء في طبقات الأدباء** ، تحقيق: د.إبراهيم السامرائي ، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ ـــ ١٩٨٥م ، ص ٣٠١، ٣٠٢.

(٣) السبكي ، عبدالوهاب بن علي ، **طبقات الشافعية الكبرى** ، تحقيق: محمود الطناحي ، عبد الفتاح محمد الحلو ، لاط ، لات ،ج٧ ، ص١٥٥.

(٤) انظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر ، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ، ٢٠٠٣م ، ج٢ ، ص٨٦ ، و: القفطي ، جمال الدين علي بن يوسف ، **إنباه الرواة على أنباه النحاة** ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦م ، ج٢ ، ص١٦٩ ، والأنباري ، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا- بيروت ، ١٤١٤ هـ ١٩٩٣م ، ج١ ، ص٣-٥.

(٥) انظر: الأنباري ، **نزهة الأباء في طبقات الأدباء** ، ج١ ، ص٥ ، و: **البيان في غريب إعراب القرآن**، تحقيق: طه عبد الحميد طه، مراجعة: مصطفى السقا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٤٠٠هـ ـــ١٩٨٠م ، ج١ ، ص٥.

(٦) انظر ترجمة أبي البركات الأنباري في:ابن العماد ، عبد الحي بن أحمد ، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب** ، طبعة مكتبة القدسي ، ١٣٥٠هـ ، ج٤ ، ص٢٥٨ ، و:السبكي ، **طبقات الشافعية الكبرى** ، ج٧ ، ص١٥٥ ، و: الكتبي ، ابن شاكر ، **فوات الوفيات** ، طبعة بولاق ، ١٢٨٣هـ ، ج١ ، ص٣٣٥ ، و:ابن خلكان ، أحمد بن محمد بن إبراهيم ، **وفيات الأعيان** ، المطبعة الميمنية بمصر ، ١٣١٠هـ ،ج١ ، ص٢٧٩ ، وانظر: التعليق رقم (٤).

(٧) سورة البقرة : الآية١٨٥.

(٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٤٤، ١٤٥.

(٩) سورة البقرة : الآية ٢٤٥.

(١٠) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٦٤ ، و(فيضاعفَهُ) بالنصب قراءة ابن كثير وعاصم ، وقرأ نافع وحمزة والكسائي (فيضاعفُهُ) بالرفع. انظر: ابن مجاهد ، **السبعة في القراءات** ، تحقيق: شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط٢ ، مصر ، لات ، ص١٨٥.

(١١) سورة المائدة : الآية٣٨.

(١٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٩١.

(١٣) سورة النساء : الآية ١٧٠.

(١٤) نفس السورة : الآية ١٧١.

(١٥) البيت للشاعر أحيحة بن الجُلاح ، يخاطب نخلة ، انظر: العيني ، بدر الدين محمود بن أحمد ، **المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية**، مطبوع مع خزانة الأدب، دار صادر ، بيروت ، لات ، ج٤ ، ص٣٦.

(١٦) البيت من شواهد سيبويه ، وهو للشاعر عمر بن أبي ربيعة ، انظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب** ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل،بيروت، ط١، لات، ج١ ، ص٢٨٣.

(١٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٧٨ ، ٢٧٩.

(١٨) سورة يونس : الآية ٧١.

(١٩) البيت للراعي النميري عبيد بن حصين ، ويستشهد به في العطف بالواو حيث عطف عاملا محذوفاً قد بقي معموله ، والتقدير: وزججن الحواجب ، وكحلن العيون ، وزججن الحواجب: دققنها وأطلنها ورققنها بأخذ الشعر من أطرافها حتى تصير مقوسة حسنة. انظر: ابن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتب دار التراث، القاهرة ، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م ، ج٣ ، ص٢٤٢.

(٢٠) البيت من مقطوعة لخالد بن الطيفان يذكر فيها مولى له ، انظر: ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، **الخصائص** ، تحقيق: محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٣ ، ١٤١٦هـ - ١٩٨٦م ، ج٢ ، ص٤٣١.

(٢١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٤١٧، ٤١٨.

(٢٢) سورة الحج : الآية٢٣.

(٢٣) سورة الواقعة : الآية ٢٢.

(٢٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٧٢ ، وقراءة الجر في (لؤلؤ) قراءة ابن عامر وأبي عمرو وحمزة والكسائي ، وقراءة النصب لنافع وعاصم. انظر: ابن مجاهد ، **السبعة في القراءات** ، ص ٤٣٥.

(٢٥) سورة القصص : الآية ٢٥.

(٢٦) البيت من شواهد سيبويه ، وقد نسبه إلى كعب بن جعيل ، واستشهد به على حمل (غد) على موضع (اليوم) لأن معنى تلاقينا من اليوم: تلاقينا اليوم. انظر: سيبويه ، **الكتاب** ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، ج١ ، ص٦٨.

(٢٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٣٣ ، ٢٣٤.

(٢٨) سورة الأنعام : الآية١٥٤.

(٢٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٥٠.

(٣٠) سورة الأنعام : الآية١١٤.

(٣١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٣٦.

(٣٢) سورة البقرة : الآية٣٥.

(٣٣) ابن كيسان: هو محمد بن أحمد بن إبراهيم بن كيسان أبو الحسن النحوي (ت٣٢٠هـ).انظر: السيوطي، **بغية الوعاة**، ج١، ص١٨.

(٣٤) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٧٥.

(٣٥) سورة النحل : الآية ٧٣.

(٣٦) أبو علي الفارسي: الحسن بن أحمد بن عبد الغفار بن محمد بن سليمان، أخذ عن الزجاج وابن السراج ، وكان متهما بالاعتزال، (ت٣٧٧هـ). انظر: السيوطي، **بغية الوعاة**، ج١ ، ص ٤٩٦.

(٣٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٨١.

(٣٨) سورة الإسراء : الآية ٣٧.

(٣٩) انظر: التعليق (٣٦).

(٤٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٩٠.

(٤١) سورة طه : الآية١٣١.

(٤٢) الفراء: أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي (ت٢٠٧هـ) ، صاحب معاني القرآن ، وكان أبرع الكوفيين وأعلمهم ، انظر: القفطي ، **إنباه الرواة** ، ج٤ ، ص٧.

(٤٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٥٥.

(٤٤) سورة الحج : الآية٧٨.

(٤٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٧٩.

(٤٦) سورة الشعراء : الآية٢٠٩.

(٤٧) الزجاج: أبو إسحاق إبراهيم بن السري (ت٣١١هـ) ، صاحب معاني القرآن وإعرابه ، كان من أهل الفضل والدين وله مصنفات في الأدب، انظر: القفطي، **إنباه الرواة**، ج١، ص١٩٤.

(٤٨) الكسائي: الإمام علي بن حمزة بن عبد الله بن عثمان أبو الحسن أحد القراء السبعة ، وإمام الكوفيين في النحو واللغة (ت ١٨٢ هـ) وفيه خلاف. انظر:السيوطي، **بغية الوعاة**، ج٢، ص١٦٢.

(٤٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢١٧.

(٥٠) سورة الدخان : الآية٥.

(٥١) المبرِّد: أبو العباس محمد بن يزيد (ت٢٨٥هـ) ، صاحب المقتضب والكامل في اللغة والأدب ، انظر: القفطي ، **إنباه الرواة** ، ج٣ ، ص٢٤١.

(٥٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٥٧.

(٥٣) سورة النحل : الآية٧٠.

(٥٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٨٠.

(٥٥) سورة الكهف : الآية٩٦.

(٥٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١١٦.

(٥٧) سورة البقرة : الآية٥٥.

(٥٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٨٣.

(٥٩) سورة البقرة : الآية٢٣٥.

(٦٠) البيت للمتلمس جرير بن عبد المسيح الضبعي ، وهو من شواهد سيبويه ، انظر: سيبويه ، **الكتاب** ، ج١ ، ص٣٨ ، وفيه (الحب) مكان (البر).
(٦١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٦١ ، ١٦٢.
(٦٢) سورة آل عمران : الآية١٩٥.
(٦٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٣٧.
(٦٤) سورة الكهف : الآية١٢.
(٦٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٠١.
(٦٦) سورة مريم : الآية٤.
(٦٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١١٩.
(٦٨) سورة البقرة : الآية٤٨.
(٦٩) سورة غافر : الآية ٦٩.
(٧٠) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٨٠.
(٧١) سورة البقرة : الآية٥١.
(٧٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٨٢.
(٧٣) سورة البقرة : الآية ١٣٠.
(٧٤) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٢٣.
(٧٥) سورة آل عمران : الآية٥٠.
(٧٦) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٠٥.
(٧٧) سورة الأعراف : الآية ١٦٠.
(٧٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٧٦.
(٧٩) سورة إبراهيم : الآية٤٤.
(٨٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٦١.
(٨١) سورة الحجر : الآية١٨.
(٨٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٦٦.

(٨٣) سورة النحل : الآية ٨٣.
(٨٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٨٥.
(٨٥) سورة الإسراء : الآية٩٥.
(٨٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٩٦.
(٨٧) سورة الكهف : الآية٢٥.
(٨٨) سورة يوسف : الآية٦٥.
(٨٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٠٦.
(٩٠) سورة لقمان : الآية٣٣.
(٩١) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٥٧.
(٩٢) سورة سبأ : الآية١٣.
(٩٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٧٧.
(٩٤) سورة طه : الآية٥٨.
(٩٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٤٣.
(٩٦) سورة النساء : الآية٧٩.
(٩٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٦١.
(٩٨) العكبري ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين ، **التبيان في إعراب القرآن** ، دار الفكر ، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م ، ج١ ، ص٢٨٧.
(٩٩) الأندلسي ، أبو حيان محمد بن يوسف ، **البحر المحيط** ، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ج٣ ، ص٣١٤.
(١٠٠) سورة آل عمران : الآية٣٠.
(١٠١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٩٩.
(١٠٢) سورة آل عمران : الآية ٣٥.
(١٠٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٠٠.
(١٠٤) سورة المائدة : الآية٥.

(١٠٥) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٤٨.
(١٠٦) سورة المائدة : الآية٤٩.
(١٠٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٩٥.
(١٠٨) سورة الأنعام : الآية١٠٠.
(١٠٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٣٣.
(١١٠) انظر على سبيل المثال: الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٣٦ ، ٣٥١، ٣٨٩ ، ٤٠٤ ، ج٢ ، ص٢٧، ٥٤ ، ٥٨ ، ٧١ ، ١٠١ ، ١١٦ ، ١٤١ ، ٢٧٠.
(١١١) سورة البقرة : الآية٨٣.
(١١٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٠٢.
(١١٣) سورة النحل : الآية١٦.
(١١٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٧٦.
(١١٥) سورة يونس : الآية٢٣.
(١١٦) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٤٠٩ ، ٤١٠ ، وقرأ حفص (متاعَ الحياة) بالنصب ، ورفعها الباقون ، وانظر تفصيل القراءات والأوجه النحوية للآية في: الحلبي ، طاهر بن غلبون المقرئ ، **التذكرة في القراءات الثمان** ، تحقيق: أيمن رشدي السويدي ، مكتبة التوعية الإسلامية ، مصر ، لات ، ج٢ ، ٣٦٤.
(١١٧) سورة الأنعام : الآية١٤٢.
(١١٨) هذا هو الوجه الثاني.
(١١٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٤٥.
(١٢٠) سورة البقرة : الآية١٦٨.
(١٢١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٣٦.
(١٢٢) سورة البقرة : الآية١٢٦.
(١٢٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٢٢.

(١٢٤) سورة الأعراف : الآية٣.

(١٢٥) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٤٥.

(١٢٦) سورة الذاريات : الآية ١٧.

(١٢٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٨٩ ، والوجه الثالث أن يكون خبر كان ، والتقدير: كان هجوعهم من الليل قليلاً.

(١٢٨) سورة الأنعام : الآية٩٦.

(١٢٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٣٢.

(١٣٠) العكبري ، **التبيان** ، ج١ ، ص٣٩٠.

(١٣١) الأندلسي ، **البحر المحيط** ، ج٤ ، ص١٩٠.

(١٣٢) سورة الإسراء : الآية٣٧.

(١٣٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٩٠ ، وقراءة فتح الراء من (مرحاً) قراءة الجمهور ، وقرأ يعقوب والضحاك ويحيى بن يعمر بالكسر. انظر: الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري ، **معاني القرآن وإعرابه** ، شرح وتحقيق: عبد الجليل عبده شلبي ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ج٣ ، ص٢٤٠.

(١٣٤) سورة مريم : الآية٦٣.

(١٣٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٣٠.

(١٣٦) سورة الكهف : الآية٧.

(١٣٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٠٠.

(١٣٨) سورة الكهف : الآية٨٦.

(١٣٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١١٥.

(١٤٠) سورة آل عمران : الآية١٥٤.

(١٤١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٢٦.

(١٤٢) سورة البقرة : الآية٢٤٠.

(١٤٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٦٣.

(١٤٤) ابن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ج٢، ص٢٤٤.

(١٤٥) الصيمري، أبو محمد عبد الله بن علي بن إسحاق، **التبصرة والتذكرة** ، تحقيق: فتحي أحمد مصطفى علي الدين، مركز البحث العلمي والتراث الإسلامي ، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية،مكة المكرمة، ط١، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ج١،ص١٩٩.

(١٤٦) المصدر السابق ، ج١ ، ص٣٠٠.

(١٤٧) سورة النساء : الآية٢٤.

(١٤٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٥٠.

(١٤٩) الدرويش ، محيي الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه** ، دار اليمامة ودار ابن كثير،سورية، ط٦،١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ج٢،ص٦.

(١٥٠) سورة الأنعام : الآية٦٣.

(١٥١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٢٥.

(١٥٢) سورة الأعراف : الآية٥٥.

(١٥٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٦٥ ، وانظر أيضاً: ص٣٨٢.

(١٥٤) سورة الفرقان : الآية ٤١.

(١٥٥) البيت لكثيّر عزة ، وهو بتمامه:

لقد كذب الواشونَ ما بُحتُ عندهم   بليلى ولا أرسلتهم برسول

انظر: كثير عزة ، **ديوان كثير عزة** ، تحقيق:قدري مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص٢٧٨ ، وفيه (رسيل) مكان (رسول).

(١٥٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٠٥ ، ٢٠٦.

(١٥٧) سورة البقرة : الآية ٢٦.

(١٥٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٦٧.

(١٥٩) سورة النساء : الآية٦.

(١٦٠) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٤٣.

(١٦١) سورة النساء : الآية ٦٩.

(١٦٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٥٨.

(١٦٣) سورة هود : الآية ٦٤.

(١٦٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٩.

(١٦٥) الأندلسي ، **البحر المحيط** ، ج١ ، ص٢٦٩.

(١٦٦) الزمخشري ، محمود بن عمر ، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل** ، دار الكتاب العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨م ، ج١ ، ص١٢٢.

(١٦٧) سورة البقرة : الآية ١٦٥.

(١٦٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٣٣.

(١٦٩) سورة إبراهيم : الآية٢٣.

(١٧٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٥٨.

(١٧١) سورة النساء : الآية ١٣٥.

(١٧٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٦٩.

(١٧٣) سورة آل عمران : الآية ٤٩.

(١٧٤) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٠٤.

(١٧٥) سورة طه : الآية ٦٤.

(١٧٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٤٧.

(١٧٧) سورة النساء : الآية١٤٣.

(١٧٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٧١.

(١٧٩) سورة الأحزاب : الآية١٩.

(١٨٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٦٦.

(١٨١) سورة الأحزاب : الآية٦١.

(١٨٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٧٢ ، ٢٧٣.

(١٨٣) سورة البقرة : الآية١٠٩.

(١٨٤) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١١٨.

(١٨٥) العكبري ، **التبيان** ، ج١ ، ص٨٩.

(١٨٦) القيسي ، مكي بن أبي طالب ، **مشكل إعراب القرآن** ، تحقيق: حاتم صالح الضامن ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط٢ ، ١٤٠٥ هـ-١٩٨٤م ، ج١ ، ص٦٨.

(١٨٧) سورة البقرة : الآية١٦٧.

(١٨٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ١٣٥.

(١٨٩) انظر معنى الآية وتوجيهاتها النحوية في: الطبطبائي ، د.عبد المحسن أحمد ، **فعل الرؤية ومفعوله في القرآن الكريم** ، مجلة كلية دار العلوم ، العدد(٤٠) ، ٢٠٠٦م ، ص٢٤١ ، ٢٤٢.

(١٩٠) سورة طه : الآية ٢٩.

(١٩١) البيت غير معروف القائل، وقد تقدم في:الأنباري ، **البيان**، ج١ ، ص١٣٨.

(١٩٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٤١.

(١٩٣) سورة البقرة : الآية ٩٤.

(١٩٤) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ١١٠.

(١٩٥) سورة البقرة : الآية ١٣٣.

(١٩٦) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ١٢٤.

(١٩٧) سورة آل عمران : الآية١٩.

(١٩٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ١٩٥.

(١٩٩) سورة الإسراء : الآية٧٨.

(٢٠٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٩٥.

(٢٠١) سورة الإسراء : الآية ١٠٦.

(٢٠٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٩٧.

(٢٠٣) سورة الفرقان : الآية٣٧.

(٢٠٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٢٠٤.

(٢٠٥) سورة الأحزاب : الآية٥٠.
(٢٠٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٢٧١.
(٢٠٧) سورة الزخرف : الآية٣٥.
(٢٠٨) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٣٥٣.
(٢٠٩) سورة البقرة : الآية٢٩.
(٢١٠) سورة الأعراف : الآية١٥٥.
(٢١١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٦٨.
(٢١٢) سورة طه : الآية ٢٢.
(٢١٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٤١.
(٢١٤) الشيخلي ، بهجت عبد الواحد ، **بلاغة القرآن الكريم في الإعجاز إعراباً وتفسيراً بإيجاز**، مكتبة دنديس ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ج٦ ، ص٢١٦.
(٢١٥) سورة السجدة : الآية٧.
(٢١٦) قرأ نافع وعاصم وحمزة والكسائي وخلف والحسن والأعمش بفتح اللام فعلا ماضيا ، وقرأ ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وغيرهم (خَلْقَه) ، بسكون اللام ونصبه على المصدر ، أو على البدل من (كل شيء) أو هو مفعول ثان لـ(أحسَن). انظر: الخطيب ، د.عبد اللطيف ، **معجم القراءات** ، دار سعد الدين ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ج٧ ، ص٢٢٢.
(٢١٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٢٥٨.
(٢١٨) سورة الذاريات : الآية٢٥.
(٢١٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٣٩١ ، وانظر: ص٢٠ ، ٢١ ، وفيهما قال: " أن يكون منصوباً بقالوا ، كما يقال : قلت خيراً ، وقلت شعراً".
(٢٢٠) سورة البقرة : الآية٤٨.

(٢٢١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٨١.

(٢٢٢) سورة النساء : الآية٩٦.

(٢٢٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٢٦٥.

(٢٢٤) سورة الأنعام : الآية٦٢.

(٢٢٥) قراءة الجمهور بالجر ، وهو صفة لله عز وجل ، وقرأ الحسن والأعمش وقتادة بالنصب.الخطيب، **معجم القراءات**، ج٢،ص٤٤٩.

(٢٢٦) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٣٢٥.

(٢٢٧) سورة الأعراف : الآية ١٤٣.

(٢٢٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٣٧٤.

(٢٢٩) سورة الدخان : الآية٥٦ ، ٥٧.

(٢٣٠) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٣٦٢.

(٢٣١) انظر على سبيل المثال: المصدر السابق ج١ ، ص٤٠٥ ، ج٢ ، ص٢٠ ، ٨٢ ، ٢٢٠ ، ٢٥٠.

(٢٣٢) سورة آل عمران : الآية١٠٦.

(٢٣٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٢١٤.

(٢٣٤) سورة الأعراف : الآية١٣٧.

(٢٣٥) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٣٧٢.

(٢٣٦) سورة يونس : الآية٤٥.

(٢٣٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٤١٣ ، ٤١٤.

(٢٣٨) سورة مريم : الآية١٦.

(٢٣٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٢١ ، ١٢٢.

(٢٤٠) سورة البقرة : الآية ١١٨.

(٢٤١) أي: قولاً مثل قولهم.

(٢٤٢) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ١٢٠.

(٢٤٣) سورة الأحزاب : الآية ٤.

(٢٤٤) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٢٦٤.

(٢٤٥) سورة النحل : الآية٨.

(٢٤٦) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٧٦.

(٢٤٧) سورة آل عمران : الآية٨٥.

(٢٤٨) هذا كثير عند العرب، ومنه قول كثيّر:

لمية موحشاً طللُ يلوح كأنه خِللُ

انظر: سيبويه ، **الكتاب** ، ج٢ ، ص١٢٣.

(٢٤٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٢١١.

(٢٥٠) سورة النساء : الآية ١٥٧.

(٢٥١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٢٧٣.

(٢٥٢) سورة يونس : الآية٦٣.

(٢٥٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٤١٦.

(٢٥٤) سورة سبأ : الآية ٤٨.

(٢٥٥) الرفع قراءة الجمهور ، وقرأ عيسى بن عمر وابن أبي إسحاق وأبو حيوة وغيرهم بالنصب ، وقرئ أيضاً بالجر على أنه صفة لقوله: (إلا على الله).انظر:الخطيب، **معجم القراءات**،ج٧،ص٣٩٢.

(٢٥٦) الأنباري ، **البيان** ، ٢١ ، ص ٢٨٣.

(٢٥٧) سورة ق : الآية ٤٤.

(٢٥٨) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ٣٨٨.

(٢٥٩) سورة الأنعام : الآية٧٣.

(٢٦٠) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٣٢٧.

(٢٦١) سورة البقرة : الآية١١٤.

(٢٦٢) سورة البروج : الآيتان٤ ، ٥.

(٢٦٣) سورة الأنبياء : الآية٣١.

(٢٦٤) سورة النساء : الآية١٧٦.

(٢٦٥) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١١٩.
(٢٦٦) سورة النساء : الآية٢٤.
(٢٦٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص ٢٤٩ ، ٢٥٠.
(٢٦٨) سورة مريم : الآية٦٢.
(٢٦٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٢٨.
(٢٧٠) سورة الكهف : الآية٢٥.
(٢٧١) قرأ ابن كثير وابن عامر ونافع وأبو عمرو وحفص عن عاصم وأبو جعفر ويعقوب (ثلاثمائةٍ) بالتنوين ، وقرأ حمزة والكسائي وغيرهما بحذف التنوين. انظر: الخطيب، **معجم القراءات**، ج٥ ، ص١٨٦ ، ١٨٧.
(٢٧٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص ١٠٦.
(٢٧٣) الأنصاري ، ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق: د.عبد اللطيف محمد الخطيب ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ج٥ ، ص ٣٧٩ ، وانظر: الرضي، رضي الدين محمد بن الحسن الأستراباذي، **شرح كافية ابن الحاجب**، تحقيق:إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م، ج٢، ص٤١٣.
(٢٧٤) الفراء ، أبو زكريا يحيى بن زياد ، **معاني القرآن** ، تحقيق: محمد علي النجار ، دار السرور ، لات ، ج٢ ، ص١٣٨.
(٢٧٥) البيت لعنترة بن شداد ، وقد ذكره الفراء والزجاج ، انظر: التعليقين (٢٧٤) و(٢٧٦).
(٢٧٦) الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري، **معاني القرآن وإعرابه**، شرح وتحقيق: عبد الجليل عبده شلبي ، دار الحديث ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ج٣ ، ص٢٧٨ ، ٢٧٩.
(٢٧٧) سورة الأنعام : الآية١٤٠.

(٢٧٨) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٤٥.
(٢٧٩) العكبري ، **التبيان** ، ج١ ، ص٤٠٦.
(٢٨٠) سورة السجدة : الآية ١٦.
(٢٨١) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٥٩.
(٢٨٢) سورة الأحقاف : ١٤.
(٢٨٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٦٩.
(٢٨٤) سورة الحجرات : الآية ٨.
(٢٨٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٨٢.
(٢٨٦) سورة ق : الآية١١.
(٢٨٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٨٥.
(٢٨٨) سورة النازعات : الآية٢٥.
(٢٨٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٤٩٣.
(٢٩٠) سورة المائدة : الآية٨٠.
(٢٩١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٣٠٣.
(٢٩٢) سورة الإسراء : الآية٦١.
(٢٩٣) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٩٤.
(٢٩٤) سورة طه : الآية٤٠.
(٢٩٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٤٢.
(٢٩٦) سورة النازعات : الآية٥.
(٢٩٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٤٩٢.
(٢٩٨) سورة الكهف : الآية١١.
(٢٩٩) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص١٠١.
(٣٠٠) سورة نوح : الآية١٥.
(٣٠١) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٤٦٤.
(٣٠٢) سورة الأحزاب : الآية٣٣.

(٣٠٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٦٩.
(٣٠٤) سورة الدخان : الآية١٨.
(٣٠٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٥٨.
(٣٠٦) سورة البقرة : الآية١٣٨.
(٣٠٧) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٢٦.
(٣٠٨) سورة البقرة : الآية٦٥.
(٣٠٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٩٠.
(٣١٠) سورة البقرة : الآية٢٦٦.
(٣١١) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص١٧٥.
(٣١٢) سورة الأحزاب : الآية٧٣.
(٣١٣) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٢٧٣.
(٣١٤) سورة الأحقاف : الآية٢٨.
(٣١٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٧٢.
(٣١٦) انظر على سبيل المثال: الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٧٧ ، ٣٣٥ ، ج٢ ، ص٢٣٤ ، ٢٨٧ ، ٣٥٧.
(٣١٧) سورة النساء : الآية١٢.
(٣١٨) قرأ الجمهور (يورَث) بفتح الراء ، وقرأ الحسن والأعمش وغيرهما (يورِث) بالكسر. انظر: الخطيب ، **معجم القراءات** ، ج٢ ، ص٣١.
(٣١٩) الأنباري ، **البيان** ، ج١ ، ص٢٤٥.
(٣٢٠) انظر: العكبري ، **التبيان** ، ج١ ، ص٢٦٢.
(٣٢١) سورة الإسراء ، الآية٣.
(٣٢٢) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٨٦.
(٣٢٣) سورة الدخان : الآية٦.
(٣٢٤) سورة الأنبياء : الآية١٠٧.

(٣٢٥) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٣٥٧.

(٣٢٦) سورة الإنسان : الآيتان٥ ، ٦.

(٣٢٧) الأنباري ، **البيان** ، ج٢ ، ص٤٨٢.

المصادر والمراجع

- ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، **الخصائص** ، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، ١٤١٦هـ ــ ١٩٨٦م.
- ابن خلكان ، أحمد بن محمد بن إبراهيم ، **وفيات الأعيان** ، المطبعة الميمنية بمصر ، ١٣١٠هـ.
- ابن عقيل، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتب دار التراث، القاهرة ، ١٤١٩هـ ١٩٩٨م.
- ابن العماد، عبد الحي بن أحمد، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب** ، طبعة مكتبة القدسي ، ١٣٥٠هـ.
- ابن مجاهد ، **السبعة في القراءات** ، تحقيق: شوقي ضيف ، دار المعارف ، ط٢ ، مصر ، لات.
- الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد:

١- **الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين** ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا- بيروت ، ١٤١٤ هـ ١٩٩٣م.

٢- **البيان في غريب إعراب القرآن** ، تحقيق: طه عبد الحميد طه ، مراجعة: مصطفى السقا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٤٠٠ هـ١٩٨٠م.

٣- **نزهة الألباء في طبقات الأدباء** ، تحقيق: د.إبراهيم السامرائي ، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ ــ ١٩٨٥م.

- الأندلسي ، أبو حيان محمد بن يوسف ، **البحر المحيط** ، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين،دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- الأنصاري ، ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق: د.عبد اللطيف محمد الخطيب ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٢م.
- الحلبي ، طاهر بن غلبون المقرئ ، **التذكرة في القراءات الثمان** ، تحقيق:أيمن رشدي السويدي، مكتبة التوعية الإسلامية، مصر، لات.
- الخطيب، د.عبد اللطيف ، **معجم القراءات**، دار سعد الدين ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٢م
- الخولي ، عبد الله ، **قواعد التوجيه في النحو العربي** ، رسالة علمية ، جامعة القاهرة ، كلية دار العلوم ، قسم النحو والصرف والعروض ، ١٩٩٧م ، ص٨.
- الدرويش ، محيي الدين ، **إعراب القرآن الكريم وبيانه** ، دار اليمامة ودار ابن كثير ، سورية ، ط٦ ، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- الرضي، رضي الدين محمد بن الحسن الأستراباذي، **شرح كافية ابن الحاجب**، تحقيق: إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م ، ج٢ ، ص٤١٣.
- الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري ، **معاني القرآن وإعرابه** ، شرح وتحقيق:عبد الجليل عبده شلبي، دار الحديث، القاهرة، ١٩٩٤م.
- الزمخشري، محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل** ، دار الكتاب العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨م
- السبكي ، عبد الوهاب بن علي ، **طبقات الشافعية الكبرى** ، تحقيق: محمود الطناحي ، عبد الفتاح محمد الحلو ، لاط ، لات.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت ، ط١، لات.

- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن أبو بكر ، **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة** ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت ، ٢٠٠٣م.
- الشيخلي ، بهجت عبد الواحد ، **بلاغة القرآن الكريم في الإعجاز إعراباً وتفسيراً بإيجاز** ، مكتبة دنديس ، عمّان ، ط١ ، ٢٠٠١م.
- الصيمري، أبو محمد عبد الله بن علي بن إسحاق، **التبصرة والتذكرة** ، تحقيق: فتحي أحمد مصطفى علي الدين، مركز البحث العلمي والتراث الإسلامي ، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية ، مكة المكرمة ، ط١، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م ، ج١ ، ص١٩٩.
- الطبطبائي ، د.عبد المحسن أحمد ، **فعل الرؤية ومفعوله في القرآن الكريم** ، مجلة كلية دار العلوم ، العدد(٤٠) ، ٢٠٠٦م.
- العكبري ، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، **التبيان في إعراب القرآن** ، دار الفكر ، ط١، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م ، ج١ ، ص٢٨٧.
- العيني ، بدر الدين محمود بن أحمد ، **المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية**، مطبوع مع خزانة الأدب، دار صادر، بيروت، لات.
- الفراء ، أبو زكريا يحيى بن زياد ، **معاني القرآن** ، تحقيق: محمد علي النجار ، دار السرور ، لات.
- القفطي ، جمال الدين علي بن يوسف، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦م ، ج٢ ، ص١٦٩ ، ج١ ، ص٣-٥.
- القيسي ، مكي بن أبي طالب ، **مشكل إعراب القرآن** ، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢ ، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.
- الكتبي ، ابن شاكر ، **فوات الوفيات** ، طبعة بولاق ، ١٢٨٣هـ.
- كثير عزة ، **ديوان كثير عزة**، تحقيق: قدري مايو ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م.

Abstract

In Koran, accusatives are of overriding importance in regards of studying different grammatical aspects. In his book "Al-Bayan", Al-Anbary carefully studied these grammatical aspects. He cited different grammatical orientations for nouns in the accusative in Koran. He mentioned them in the minute detail, mentioning the most likely aspects. His study is characterized by taking full care of clarifying meaning, presenting evidences and proof confirming what he says. However, he is sometimes brief and laconic. He may ascribe the grammatical orientation to the scholar or the grammatical which adopts it. He might approve of a grammatical aspect, excludes it, or miss it; he might overlook an aspect adopted by others, and does not mention it and sometimes keeps aloof of attributing an orientation to himself.

According to Al-Anabary, there are many reasons for the difference in grammatical aspects for nouns in the accusative in the Holy Koran: the assumption of the omitted might be a reason for that difference, the difference in the recitation or reading of Koran might another reason for the difference in the grammatical aspect, the morphological reason is a third one and the difference in assuming the verb, and also the difference in the recipient of the action.

Some accusatives have participated in many grammatical orientations in the Holy Koran, the most important of which is the participation of circumstantial phrase(the Haal Construction) with others in the grammatical orientation and so also the appositive, the direct object, etc.

رسم المصحف والخلاف بين القراء
رؤيــة لغويــة

د/أبو بكر حسيني (*)

لقد اشترط علماء القراءات لقبول القراءة توافر شروط ثلاثة وهي: العربية والرسم والسند، قال ابن الجزري: "كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه، ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالا، وصح سندها - فهي القراءة الصحيحة التي لا يجوز ردها، ولا يحل إنكارها، بل هي من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن، ووجب على الناس قبولها، سواء كانت عن الأئمة السبعة أم عن العشرة أم عن غيرهم من الأئمة المقبولين، ومتى اختل ركن من هذه الأركان الثلاثة أطلق عليها ضعيفة أو شاذة أو باطلة، سواء كانت عن السبعة أم عمن هو أكبر منهم، هذا هو الصحيح عند أئمة التحقيق من السلف والخلف"(١).

ويراد بالمصاحف العثمانية المصاحف التي كتبت في عهد الخليفة عثمان (ﷺ) وبإشرافه، وذلك عندما كثر الاختلاف في عهده، حتى وصل الأمر إلى الاقتتال، وتكفير بعض المسلمين بعضا، فبلغ ذلك عثمان، فخطب في الناس قائلا: أنتم عندي تختلفون، فمن نأى عني من الأمصار أشد اختلافا (٢). وروى الإمام البخاري في صحيحه " أن حذيفة بن اليمان قدم على عثمان (ﷺ) وكان يغازي أهل الشام في فتح إرمينية(٣) وأذربيجان(٤) مع أهل العراق، فأفزع حذيفة اختلافهم في القراءة، فقال حذيفة لعثمان: يا أمير المؤمنين أدرك هــذه الأمة قبل أن يختلفوا في الكتاب اختلاف اليهود

(*) أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب، جامعة ورقلة - الجزائـــــر.

والنصارى، فأرسل عثمان (ﷺ) إلى حفصة أن أرسلي إلينا بالصحف ننسخها في المصاحف ثم نردها إليك، فأرسلت بها حفصة إلى عثمان، فأمر زيد بن ثابت، وعبد الله بن الزبير، وسعيد بن العاص، وعبد الرحمن بن الحارث بن هشام، فنسخوها في المصاحف. وقال عثمان للرهط القرشيين الثلاثة: إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في شيء من القرآن، فاكتبوه بلسان قريش، فإنما نزل بلسانهم، ففعلوا حتى إذا نسخوا الصحف في المصاحف رد عثمان الصحف إلى حفصة، فأرسل إلى كل أفق بمصحف مما نسخوا، وأمر بما سواه من القرآن في كل صحيفـــــة أو مصـــحف أن يحرق"(٥).

إن المقصود برسم المصاحف العثمانية خط المصاحف التي كتبها الصحابة رضوان الله عليهم في عهد الخليفة عثمان (ﷺ)، وانعقد إجماعهم عليها، وأنفذها عثمان إلى الأمصار الإسلامية(٦). ويعرفه الزرقاني قائلا: "رسم المصحف يراد به الوضع الذي ارتضاه عثمان (ﷺ) في كتابة كلمات القرآن وحروفه"(٧)، ويعد رسم المصحف ركنا أساسيا من أركان القراءة الصحيحة المقبولة.

الرسم قسمان: قياسي واصطلاحي، فالقياسي هو كتابة اللفظ بحروف الهجاء مع مراعاة الابتداء به والوقف عليه، وقد وضع النحاة لذلك أصولا وقواعد. أما الرسم الاصطلاحي ويسمى أيضا التوقيفي فهو ما خالف فيه رسم المصحف العثماني أصول الرسم القياسي(٨)، وهذه الخلافات محصورة في جملة من المسائل سيأتي بيانها.

خصائص الرسم العثماني:

لرسم المصحف الذي ارتضاه الصحابة في عهد الخليفة عثمان (ﷺ) وهو المسمى (الرسم العثماني) خصائص عديدة، نجملها فيما يلي(٩):

١- الرسم العثماني منقول إلينا خلفا عن سلف، كما كتبه الصحابة من غير زيادة ولا نقصان، عدا نظامي الشكل والنقط المستحدثين في عهـد أبي الأسود الدؤلي (ت:٦٩هـ) ونصر بن عاصم (ت:٨٩ هـ)، والخليل بن أحمد الفراهيدي (ت:١٧٥هـ).

٢- شكل مختلف القراءات ونقطها خاضع لأنواع الأداءات المتلقاة عن الرسول (ﷺ).

٣- إن رسـم المصحف يحتمل جميـع القراءات المتواترة عن الرسـول (ﷺ)، والقراءةُ المخالفة للرسم تعد عند العلماء شاذة.

٤- اختصاص الرسم العثماني بقواعد الرسم الستة، وهي: الحذف، والزيادة، والهمز، والبدل، والوصل، والفصل. وما فيه قراءتان فكتب على إحداهما.

<u>خصائص الرسم والخلاف بين القراء:</u>

إذا تأملنا مواضع الخلاف وجدنا أن مسالة رسم المصحف تشكل فيها ظاهرة حقيقة بالدراسة، فكل أشكال الخلاف استوعبها الرسم -كما أسلفنا- كما أن أوجه الأداء تتشكل رسما بجملة من الآليات، منها:

- الحذف والإثبات.
- رسم هاء التأنيث.
- الوصل والفصل.
- الإعجام والحركات: وإن لم تكن من قواعد الرسم؛ لأنها متأخرة قياسا بتاريخ كتابة المصحف الإمام والمصاحف المستنسخة منه.

ومن خلال هذه الآليات وغيرها تتنوع أداءات القراء، وإن كان القيد في الخلاف بالرواية لا بالرسم.

١-الحذف والإثبات:

من صور الخلاف في ذلك:

- قوله تعالى: ﴿ملك يوم الدين﴾(الفاتحة: ٤)، قرأ عاصم والكسائي (مالك) بإثبات الألف، وقرأ الباقون (ملك) بحذفها[١٠].

- وقوله تعالى: ﴿وإذ واعدنا موسى أربعين ليلة﴾(البقرة:٥١)، قرأ أبو عمرو (وعدنا) بحذف الألف، وقرأ الباقون (واعدنا) بإثباتها[١١].

هذا عن حذف الألف وإثباتها رسما وأداء، أما عن إثباتها رسما وخلافات القراء في إثباتها وحذفها أداء، ففي مثل: (الظنون، والرسول، والسبيل) من سورة الأحزاب، من قوله تعالى: ﴿وتظنون بالله الظنونا﴾ (الآية:١٠)، و﴿يا ليتنا أطعنا الله وأطعنا الرسولا﴾ (الآية:٦٦)، و﴿فأضلونا السبيلا﴾ (الآية:٦٧). فقد أجمعت مصاحف الأمصار على إثبات الألف فيها رسما، قال الداني: "ولم تختلف مصاحف أهل الأمصار على إثبات الألف في: الظنونا، والرسولا، والسبيلا"[١٢]، لكن أداءً ففي الحذف والإثبات خلاف قال الشاطبي:

وحق صحاب قصر وصل الظنون والر رسول السبيل وهو في الوقف في حلى

قال ابن القاصح[١٣] في شرحه: " أخبر أن المشار إليهم بحق صحاب[١٤] وهم: ابن كثير وأبو عمرو وحمزة والكسائي وحفص قرءوا: ﴿وتظنون بالله الظنون﴾، ﴿وأطعنا الرسول﴾، ﴿ فأضلونا السبيل﴾ بالقصر في الوصل، يعني بغير ألف بعد النون واللام، فتعين للباقين القراءة بالمد، أي بإثبات الألف في الوصل. ثم أخبر أن المشار إليهما بالفاء والحاء في قوله: (في حلا) وهما حمزة وأبو عمرو قصرا في الوقف، أي لم يأتيا بالألف؛ فتعين للباقين الإتيان بألف في الوقف، فصار نافع وابن عامر وشعبة بالألف في

الحالين، وأبو عمرو وحمزة بالقصر في الحالين، وابن كثير والكسائي وحفص بقصر الوصل ومد الوقف"[15].

من خلال كلام ابن القاصح يتضح أن نافعا وشعبة وابن عامر يقرءون بإثبات الألف وصلا ووقفا تبعا للرسم، وابن كثير وحفص والكسائي يقرءون بإثبات الألف وقفا وحذفها وصلا؛ إجراء للفواصل مجرى القوافي في ثبوت ألف الإطلاق، وأبو عمرو وحمزة يقرآن بحذفها وصلا ووقفا؛ لأنها لا أصل لها[16].

والحقيقة أن الحذف والإثبات لا يخص الألف فحسب، بل الواو والياء أيضا، ومن أمثلة حذف الواو وإثباتها أداء، الخلاف في قوله تعالى: ﴿إن الله بالناس لرءوف رحيم﴾ (البقرة:١٤٣)، قرأ أبو عمرو وشعبة وحمزة والكسائي بحذف الواو التي بعد الهمزة فتصير على وزن (فعل) وقرأ الباقون بإثبات الواو، على وزن (فعُول)[17]. هذا من جهة الأداء أما ما تعلق بالرسم فإنه تحذف إحدى الواوين من الرسم اجتزاء بإحداهما، وذلك نحو (ولا تلون) و(لا يستون) و(الغاون)، كما تحذف الواو اكتفاء بالضمة في مثل ﴿ويدع الإنسان بالشر دعاءه بالخير﴾ (الإسراء:١١) و﴿ يمح الله الباطل﴾ (الشورى:٢٤)، ﴿يدع الداع﴾ (القمر:٦)، و﴿سندع الزبانية﴾ (العلق:١٨)، وقال أبو عمرو: "ولم تختلف المصاحف في أن الواو من هذه المواضع ساقطة، وكذا اتفقت على حذف الواو من قوله في التحريم: ﴿وصالح المؤمنين﴾ (آ:٤)"[18].

ومن أمثلة حذف الياء وإثباتها الخلاف في قوله تعالى: ﴿من يهد الله فهو المهتد﴾ (الكهف:١٧)، قرأ نافع وأبو عمرو بإثبات الياء وصلا وحذفها وقفا، وقرأ الباقون بحذفها في الحالين[19]، وتسمى هذه الياء بالياء المحذوفة أو الزائدة على الرسم، وهذا الموضع من جملة المواضع التي حذفت فيها

الياء اجتزاء بكسر ما قبلها، ومثل: فارهبون، فاتقون، تتبعن، نكير،... وبالمقابل هناك مواضع اتفق القراء على إثبات الياء فيها، وإن كانت مثل سابقتها في البناء؛ موافقة لرسم المصحف، مثل قوله تعالى: ﴿من يهد الله فهو المهتدي﴾ (الأعراف:١٧٨)، اتفق القراء على إثبات يائه في الحالين موافقة لرسم المصحف[٢٠].

٢- رسم هاء التأنيث :

المقصود بهاء التأنيث هي التي تكون في الوصل تاء وفي الوقف هاء سواء رسمت في المصاحف بالهاء أم بالتاء[٢١]، ويدخل تحتها كل ما ضارعها في اللفظ، مثل: همزة (لمزة)، وقد وردت في القرآن كلمات كثيرة رسمت هاءات تأنيثها تاء مفتوحة على غير قياس، واختلف القراء في الوقف عليها بالتاء مراعاة للرسم أم بالهاء مراعاة للأصل، ثم إن بعضا منها اختلف القراء في قراءته بين الإفراد والجمع، ويدخل في هذا الإطار إثبات الألف الدالة على الجمع وحذفها.

يقول ابن الجزري في شأن المواضع المختلف فيها: "كل هاء تأنيث رسمت تاء نحو: رحمت ونعمت، وشجرت... على قسمين: قسم اتفقوا على قراءته بالإفراد، وقسم اختلفوا فيه، فالقسم المتفق على إفرادِه جملتُه في القرآن أربع عشرة كلمة ... والقسم الذي قُرِأ بالإفراد والجمع ثمانية أحرف"[٢٢] وهي:

- ﴿ كلمت ربك ﴾ في (الأنعام : ١١٥، يونس : ٣٣، ٩٦، غافر : ٦)
- ﴿ ءايت للسائلين ﴾ في (يوسف : ٧).
- ﴿ غيـبتِ الجب ﴾ في (يوسف : ١٠، ١٥).
- ﴿ ءايت من ربه ﴾ في (العنكبوت : ٥٠).
- ﴿وهم في الغرفات ءامنون﴾ (سبأ : ٣٧)

- ﴿على بينت منه﴾ في (فاطر : ٤٠)
- ﴿ وما تخرج من ثمرت ﴾ في (فصلت : ٤٧)
- ﴿كأنه جملت صفر ﴾ في (المرسلات : ٣٣)

فمن ذلك الخلاف في قوله تعالى: ﴿فهم على بينت منه﴾ (فاطر:٤٠) قرأ نافع وابن عامر وشعبة والكسائي (بينت) بالألف على الجمع، وقرأ الباقون (بينت) بغير ألف على الإفراد[٢٣]. ومن قرأ بالجمع وقف بالتاء كسائر الجموع، ومن قرأ بالإفراد: فمنهم من وقف بالهاء، وهما ابن كثير وأبو عمرو، ومنهم من وقف بالتاء وهما حفص وحمزة[٢٤].

من هنا يتبين أن رسم هاء التأنيث تاء استوعب أوجه الأداء المختلفة بين الإفراد والجمع، والملاحظ أن كل المواضع المختلف فيها بين الإفراد والجمع مما ينتهي بهاء التأنيث رسمتِ فيها تاء، ولم نجد موضعا واحدا مختلف فيه رسمت هاء تأنيثه هاء؛ لتعذر استيعاب الرسم أداءات الخلاف.

٣- الوصل والفصل :

من مظاهر الرسم التي لها علاقة باختلاف الأداء عند القراءِ الفصلُ والوصل، فبعض المواضع حقها أن ترسم موصولة قياسا، لكنها رسمت في المصاحف مقطوعة اصطلاحا، وقد تباينت أداءات القراء في مثل هذه الحالات تبعا للرسم من حيث الوقف والابتداء، من ذلك أن لام الجر وردت في القرآن مفصولة عما بعدها في أربعة مواضع[٢٥]، وهي: ﴿فمال هؤلاء القوم﴾ (النساء:٧٨)، و﴿مال هذا الكتب﴾ (الكهف:٤٩) و﴿مال هذا الرسول﴾ (الفرقان:٧) و﴿فمال الذين كفروا﴾ (المعارج:٣٦). فنلاحظ أن اللام مفصولة رسما عما بعدها، والقياس أن تكتب: فما لهؤلاء، فما لهذا، فما للذين....،

قال إبراهيم المارغني: "اعلم أن قطع لام الجر في مال هؤلاء ونظائره، وإن جاء على الأصل الأول[٢٦]، لكنه مخالف للأصل الثاني[٢٧]؛

وذلك لأن الأصل الأول في جميع الكلمات هو القطع، إلا أنه قد يعرض لبعض الكلمات ما يصير به الوصل أصلا ثانيا فيه، ككون الكلمة لا تستقل بنفسها كاللام والباء والكاف التي هي من حروف المعنى، فرسم كُتّاب المصاحف لام الجر في المواضع الأربعة على الأصل الأول، وهو القطع، ورسموا سائر ما يماثلها من المواضع التي فيها لام الجر على الأصل الثاني وهو الوصل، تنبيها على جواز الوجهين عندهم واستعمال الأمرين في عصرهم"[٢٨].

وقف أبو عمرو على "فما" دون اللام في المواضع الأربعة، واختلف عن الكسائي، فروي عنه الوقف على "ما" دون اللام كأبي عمرو، وروي عنه الوقف على اللام، ووقف باقي القراء على اللام، ويرى ابن الجزري أن الصواب جواز الوقف على "ما" أو على "اللام" لجميع القراء، قال: "والمتفق عليه من هذا الفصل جميع ما كتب مفصولا سواء كان اسما أو غيره فإنه يجوز الوقف فيه على الكلمة الأولى والثانية عن جميع القراء"[٢٩].

وتجدر الإشارة إلى أنه لا يجوز الوقف على "ما" أو على "اللام" إلا اختبارا....[٣٠] أو اضطرارا[٣١] فقط، فإذا وقف على "ما" أو على "اللام" في حالة الاختبار أو الاضطرار، فلا يجوز الابتداء باللام أو بهؤلاء، لما في ذلك من فصل الخبر عن المبتدأ أو المجرور عن الجار"[٣٢].

هذا نموذج عن علاقة الفصل والوصل في رسم المصحف بالخلاف بين القراء، والنماذج في هذا الشأن عديدة، يرجع إليها في مظانها.

٤- الإعجام والحركات :

على الرغم من حداثة الإعجام والحركات، أو ما يعرف قديما بنقط الإعراب ونقط الإعجام، قياسا بزمن كتابة المصحف، كما أنهما لا يدخلان ضمن قواعد رسم المصحف كما رأينا- فإن لهما علاقة وطيدة بالصياغة

الشكلية لأداءات القراء، بل يمثلان في كثير من الأحيان محور الخلاف بين القراء .

أ- الإعجـــــام :

تكاد تجمع المصادر العربية[٣٣] على أن أبا الأسود الدؤلي هو أول من وضع نقاط الإعراب، وأن نصر بن عاصم أول من وضع نقاط الإعجام، وذلك عندما فشا اللحن في القرآن، وخشي المسلمون تعاظم الأمر وبلوغه حدا لا تحمد عواقبه، قام أبو الأسود بإيعاز من ولي الأمر[٣٤] بنقط المصحف نقط إعراب، ولما انتشرت وذاعت ظهرت مشكلة أخرى للمسلمين غير العرب خاصة، وهي صعوبة التمييز بين صور الحروف المتشابهة في الرسم مثل الحاء والخاء، والباء والتاء والثاء؛ فكلف نصر بن عاصم لحل هذا الإشكال، فوضع نقط الإعجام. وإن كانت الروايات مضطربة في أمر واضع نقط الإعجام: فمن قائل إنه نصر بن عاصم، وقال آخرون إنه يحيى بن يعمر (ت: قبل ٩٠هـــ)، ويروى أن يحيى بن يعمر نقط مصحف ابن سيرين (ت: ١١٠هـــ)، قال الداني: "وروينا أن ابن سيرين كان عنده مصحف نقطه يحيى ابن يعمر، وأن يحيى أول من نقطها"[٣٥].

إن الذي يعنينا من مسألة الإعجام هو علاقتها بالخلاف بين القراء، وكيف صورت نقط الإعجام أشكال الخلاف، فمن ذلك: الخلاف في قوله تعالى: ﴿وانظر إلى العظام كيف ننشرها﴾ (البقرة:٢٥٩): قرأ نافع، وابن كثير، وأبو عمرو (ننشرها) بالراء، وقرأ الباقون (ننشزها) بالزاي[٣٦].

ومن ذلك أيضا الخلاف في قوله تعالى: ﴿أنسجد لما تأمرنا وزادهم نفورا﴾ (الفرقان:٦٠). قـــرأ حمزة والكسائي (يأمرنا) بياء الغيبة، وقرأ الباقون (تأمرنا) بتاء الخطاب[٣٧].

من خلال هذين النموذجين يتضح أن نقط الإعجام (يـ، تـ)، (ر،ز)، وسوى ذلك – أسهمت في تجسيد صور الخلاف بين القراء، وأن القارئ للقرآن يتمكن من معرفة أوجه القراءة – إلى حد كبير – إذا تحددت له نقط الإعجام، وإن كانت لا تكفي، مع غياب الحركات وغيرها من المحددات، هذا، والقيد الأساسي لا يكون في الرسم – كما أسلفنا – بل بالرواية، فالرسم تجسيد لمعالم الأداء وتحديد لخصائصه.

ب- الحركات :

إن الحديث عن الحركات يعود بنا إلى واضع أسسها، وهو أبو الأسود الدؤلي، فقد كانت بوادرها حينما كان يضع اللبنات الأولى لعلم العربية، قال عوض القوزي: "أما وقد أصبح من المقطوع به أن أوليات النحو كانت على يد أبي الأسود الدؤلي... وهو بالطبع نحو يمثل الطفولة المبكرة لهذا العلم، خال من التعليل والتقعيد، لا يخضع إلا لأسلوب العربية في الكلام... ويبدو لي أن أول خطوة خطاها أبو الأسود في هذا السبيل هي (نقط المصحف) أو نقط الإعراب"(٣٨).

وروى العسقلاني في الإصابة عن أبي العباس المبرد قوله: "أول من وضع العربية ونقط المصحف أبو الأسود"(٣٩)، وأورد الداني في كتاب النقط ما نصه: "اختلفت الرواية لدينا فيمن ابتدأ بنقط المصاحف من التابعين، فروينا أن المبتدئ بذلك كان أبو الأسود الدؤلي، وذلك أنه أراد أن يعمل كتابا في العربية يقوّم الناس به ما فسد من كلامهم؛ إذ كان قد نشأ ذلك في خواص الناس وعوامهم، فقال أرى أن أبتدئ بإعراب القرآن أولا، فأحضر من يمسك المصحف وأحضر صبغا يخالف لون المداد، وقال للذي يمسك المصحف عليه: إذا فتحت فاي فاجعل نقطة فوق الحرف، وإذا كسرت فاي فاجعله نقطة تحت الحرف، وإذا ضممت فاي فاجعل نقطة أمام الحرف، فإن

اتبعت شيئا من هذه الحركات غنة - يعني تنوينا - فاجعل نقطتين، ففعل ذلك حتى أتى على آخر المصحف"[٤٠].

واستمر الناس يتعلمون هذه الرموز، وهي نقط الإعراب؛ للدلالة على الحركات، حتى وضع نصر بن عاصم - أو يحيى بن يعمر، على أصح الرأيين - نقط الإعجام، ثم لما تداخل على الناس رموز الإعراب برموز الإعجام، وكثرت النقاط على المصحف هجر الناس نقاط الإعراب، واستبدلت بغيرها، فقد ذكر الرواة أن الحجاج بن يوسف (ت:٩٥هـ) في ولايته على العراق (٧٤ هـ-٩٥ هـ) أمر نصر بن عاصم، أو يحيى بن يعمر بإعجام حروف المصحف لتمييز الحروف بعضها من بعض[٤١]، والظاهر أن الناس قد تشابهت عليهم نقط الإعراب ونقط الإعجام، فأخذوا يبحثون عن طريقة جديدة لبيان الإعراب كبديل عن النقاط[٤٢]، وأرجح الآراء[٤٣] على أن الخليل ابن أحمد هو واضع الرموز الدالة على الحركات، وهي التي نراها اليوم، بدلا من نقاط أبي الأسود.

يقول الداني في المحكم :" الشكل الذي في الكتب من عمل الخليل، وهو مأخوذ من صور الحروف، فالضمة ولو صغيرة الصورة في أعلى الحرف؛ لئلا تلتبس بالواو المكتوبة، والكسرة ياء صغيرة تحت الحرف، والفتحة ألف مبطوحة فوق الحرف" [٤٤].

وعلى أية حال، فرموز الحركات (ــَ، ــُ، ــِ، ــْ)[٤٥]، التي أثبتت في المصاحف في عهد الخليل إلى أيامنا هذه - جسدت هي الأخرى صور الخلاف بين القراء السبعة، مما يقرأ بالفتح أو بالكسر، أو بالضم أو بالسكون، من ذلك الخلاف في قوله تعالى: ﴿وإلى الله ترجع الأمور﴾ (البقرة:١١٠) قرأ ابن عامر وحمزة والكسائي (ترجع) بفتح التاء وكسر الجيم، وقرأ الباقون (ترجع) بضم التاء وفتح الجيم[٤٦]. ومنه

أيضا الخلاف في قوله تعالى: ﴿يا بني إنها إن تك مثقال حبة من خرنل﴾ (لقمان:١٦)، قرأ نافع (مثقال) بالرفع، وقرأ الباقون (مثقال) بالنصب[٤٧]. نلاحظ أن رسم الكلمتين (ترجع)، و(مثقال) من حيث نظام تشكيلة البنية في الأولى، والوظيفة الإعرابية في الثانية احتمل أكثر من وجه، وعليه فتنوع أوضاع الحركات عليها بما يحقق ما ذكرنا من الوظائف التشكيلية أو الإعرابية أو غيرها – أكسبها هذه الأهمية؛ إذ الحركات من جانب رسمها، وإن كان الأمر شكليا – تصور لنا أوجه الأداء المختلفة بين القراء؛ مما يمكننا من سلامة التلاوة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن القيد الأساسي هو الرواية لا الرسم.

الهـوامـش

١- النشر في القراءات العشر: ٩/١.

٢- شهاب الدين القسطلاني، لطائف الإشارات لفنون القراءات، ٥٩/١؛ ويراجع: المقنع للداني، ص٧.

٣- إرمينية : بكسر الهمزة وسكون الراء، وكسر الميم، ثم ياء ساكنة وبعدها نون مكسورة ثم ياء مفتوحة مخففة، قال عنها ياقوت الحموي: النسبة إليها أرميني على غير قياس. يراجع معجم البلدان لياقوت الحموي، ١٥٩/١، ١٦٠، وهي منطقة جبلية في شمال شرق آسيا بين الأناضول وأنجاد إيران جنوبي القوقاز، تنبع فيها أنهر عديدة أهمها: أراكس، دجلة والفرات...يراجع: المنجد في اللغة والأعلام، لبطرس حرفوش وآخرين، ص٣٦.

٤- أذربيجان: بفتح الهمزة وسكون الذال وفتح الراء وكسر الباء وياء ساكنة بعدها، قال عنها ياقوت: هي صقع جليل ومملكة عظيمة، النسبة إليها أذري، وقيل: أذربي، يغلب عليها الجبال فيها خيرات كثيرة وفواكه جمة، ينظر: معجم البلدان: ١٢٨/١، ١٢٩. وهي من جمهوريات الاتحاد السوفيتي سابقا، تقع على سواحل بحر قزوين أهم محصولاتها القطن والبترول. يراجع المنجد في اللغة والأعلام، ص٢، وقد استقلت حديثا هي وأرمينية وغيرهما من الجمهوريات الإسلامية بعد انهيار الاتحاد السوفيتي .

٥- رواه البخاري في صحيحه في كتاب فضائل القرآن، تحت رقم ٤٩٨٧، ينظر: صحيح البخاري: ٢٣٨/٣ .

٦- يراجع : ابن القاصح، سراج القارئ المبتدي وتذكار المقرئ المنتهي، ص ٧٨، والوافي في شرح الشاطبية ، ص ١٧٩، ودليل الحيران على مورد الظمآن في فني الرسم والضبط باعتبار قراءة الإمام نافع، لإبراهيم بن أحمد المارغني، ص٣٧، وعن عدد المصاحف المكتوبة، والأمصار المرسلة إليها يقول الداني في المقنع: "أكثر العلماء على أن عثمان بن عفان ﷺ لما كتب المصحف جعله في أربع نسخ، وبعث إلى كل ناحية من النواحي بواحدة منهن، فوجه إلى الكوفة إحداهن، وإلى البصرة أخرى، وإلى الشام الثالثة، وأمسك عند نفسه واحدة، وقد قيل: إنه جعله سبع نسخ، ووجه من ذلك أيضا نسخة إلى مكة ونسخة إلى اليمن ونسخة إلى البحرين، والأول أصح وعليه الأئمة" المقنع، ص٩، ويراجع: مناهل العرفان: ٣٢٩/١، ٣٣٠.

٧- مناهل العرفان، للزرقاني : ٣٠٠/١.

٨- دليل الحيران على مورد الظمآن: ص ٣٧.

٩- خالد عبد الرحمن العك: تاريخ توثيق نص القرآن الكريم، ص ٥٨، ٥٩، ويراجع: القراءات القرآنية وأثرها في التفسير والأحكام: ٣٤٩/١ .

١٠- التيسير: ص٢٧، والنشر: ٢٢١/١، والإرشادات الجلية: ص٢٨.

١١- التيسير: ص٦٣، والنشر: ٢١٢/٢، والإرشادات الجلية: ص٣٦.

١٢- المقنع: ص ٣٩.

١٣- هو الإمام أبو القاسم على بن عثمان بن محمد بن أحمد بن الحسن القاصح البغدادي (ت،٨٠١هـ).

١٤- حق، وصحاب من رموز الشاطبية، ذلك أن متن الشاطبية (حرز الأماني) لما كان مبنيا على الإيجاز والاختصار، فإنه سلك في نسبة القراءات إلى القراء مسلكا فريدا، فرمز إلى كل واحد من القراء السبعة مع راوييه بكلمة ثلاثية الأحرف، فرمز بالحرف الأول إلى القارئ الإمام، وبالحرف الثاني إلى الراوي الأول، وبالحرف الثالث إلى الراوي الثاني، قال الشاطبي:

وها أنا ذا أسعى لعل حروفهم — يطوع بها نظم القوافي مسهلا
جعلت أباجاد على كل قارئ — دليلا على المنظوم أول أولا

ورموز الشاطبية قسمان: رموز انفرادية، ورموز اجتماعية، فالانفرادية هي الرموز الخاصة لكل إمام أو راوييه مثل أبــج: أ = نافع، ب = ورش، ج = قالون، ودهز : د=ابن كثير، هـــ =البزي، ز = قنبل، وهكــذا، أما الرمـــوز الاجتماعية فهي: ث = عاصم وحمزة والكسائي، خ = الجميع سوى نافع، ذ = عاصم وحمزة والكسائي وابن عامر، ظ = عاصم وحمزة والكسائي وابن كثير ... صحبة = حمزة والكسائي وشعبــة؛ صحاب = حمزة والكسائي وحفص؛ عم = نافع وابن عامر..... وغيرها من الرموز التي أبدع فيها الشاطبي وضمنها قصيدته، فكانت أعجوبة في استيعاب فن القراءات.

١٥- سراج القــارئ المبتدي (شرح الشاطبية): ص ١٦٨، ويراجع الوافي في شرح الشاطبية: ٣٤٤.

١٦- الإرشادات الجلية: ص ٣٧٣.

١٧- التيسير: ص٦٦، والكافي : ص ٨٢، والنشر : ٢٢٣/٢ .

١٨- المقنع : ص ٣٥.

١٩- التيسير ص ١١٩ والكافي ص ١٤٤، والنشر : ٣١٦/٢.

٢٠- الإرشادات الجلية: ص ١٧٨ .

٢١- لأن مذهب الكسائي أن يقف على جميع ذلك بالهاء مراعاة للأصل، يراجع الوافي في شرح الشاطبية ص ١٥٨

٢٢- النشر :١٣٠/٢، ويراجع : المقنع، ص ٨١ .

٢٣- التيسير: ص ١٤٨، والنشر: ٣٥٢/٢، والإرشادات الجلية: ص ٣٨٥.

٢٤- الإرشادات الجلية: ص ٣٨٥، ويراجع النشر: ١٣١/٢، فمن قرأ بالإفراد ووقف بالهاء فاعتدادا بالأصل وتنبيها إليه، ومن وقف بالتاء فمراعاة للرسم، يراجع في هذا الشأن: سراج القارئ المبتدي، ص٨٠.

٢٥- يراجع المقنع للداني: ص ٧٥.

٢٦-٢٧- أعتقد أن المقصود بالأصل الأول والأصل الثاني ما كانت عليه الكتابة من قبل من فصل ووصل وغيرها، وما صارت إليه بعد ذلك.

٢٨- دليل الحيران على مورد الظمآن : ص ٢٣٠ .

٢٩- النشر:١٤٧/٢، ويراجع: الوافي في شرح الشاطبية،ص١٨١،والإرشادات:ص١١٠.

٣٠- الوقف الاختباري، هو ما يقصد للامتحان والاختبار والتعليم؛ لبيان المقطوع من الموصول والثابت من المحذوف، ونحو ذلك، ينظر: الوقف ووظائفه عند النحويين والقراء، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، للدكتور محمد خليل نصر الله فراج، الحولية ٢١، الرسالة ١٥٩ سنة ٢٠٠١، جامعة الكويت، ص ١٧، ويراجع : الإتقان في علوم القرآن.

٣١- الوقف الاضطراري: وهو الذي يعرض للقارئ لحاجة ليست في اختياره، كالنسيان أو العطاس أو انقطاع النفس، ونحوه؛ فيقف على أي كلمة شاء. ينظر: الوقف ووظائفه عند النحويين والقراء: ص ١٧ .

٣٢- الإرشادات الجلية: ص ١١٠، يراجع: الوافي في شرح الشاطبية: ص ١٨١، ١٨٢؛ وغيث النفع في القراءات السبع لعلي النوري السفاقسي، ص٥٠.

٣٣- يراجع في شأن الروايات حول نقط الإعراب والإعجام ؛ كتاب النقط لأبي عمرو الداني، وهو بذيل كتاب المقنع، ص ١٢٤ وما بعدها، وأخبار النحويين البصريين، للسرافي، ص ١٦-١٧؛ ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي، ص ٢٠ وما بعدها. والفهرست لابن النديم ص ٦١، ٦٢، وتاريـــخ آداب العربية لجرجي زيدان: ١/ ٢٢٠، ٢٢١، وظاهرة الإعراب في النحو العربي لأحمد سليمان ياقوت ؛ ص ٥٥ وما بعدها، والمدارس النحوية لشوقي ضيف: ص ١٣، ١٤... ١٧ .

٣٤- لم نذكر ولي الأمر لتضارب الروايات حول من أمر أبا الأسود الدؤلي بما صنع، فتارة يقال: علي بن أبي طالب، وطورا: زياد بن أبيه، وتارة: الحجاج بن يوسف، ومنهم من قال: إنه فعل ذلك من نفســه، وغير ذلك، يراجع كتاب النقط: ص ١٢٤، ١٢٥، ومناهل العرفان : ١/٣٣١، ٣٣٢.

٣٥- كتاب النقط: ص ١٢٥ .

٣٦- التيسير: ص ٧٠؛ والنشر: ٢/٢٣١؛ والإرشادات الجلية: ص ٦٧.

٣٧- التيسير: ص ١٣٣؛ والنشر: ٢/٣٣٤؛ والإرشادات الجلية: ص ٣٣٦.

٣٨- عوض حمد القوزي: المصطلح النحوي: نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص٣٠.

٣٩- ابن حجر العسقلاني (ت:٨٥٢ هـ)، الإصابة في تمييز الصحابة، ٢/٢٤٢.

٤٠- كتاب النقط: ص ١٢٤، ١٢٥.

٤١- المدارس النحوية، لشوقي ضيف، ص ١٧.

٤٢- ظاهرة الإعراب في النحو العربي، ص ٥٥.

٤٣- ذهب جرجي زيدان إلى عدم نسبة هذا الأمر إلى أحد تاركا الأمر مبهما، يقول: "أما صور الحركات التي وصلت إلينا، نعني الفتحة والضمة والكسرة – فلا نعلم واضعها أو واضعيها، ولا الزمن الذي وضعت فيه، ولكن الغالب أنها وضعت في القرون الوسطى للإسلام" تاريخ آداب اللغة العربية، ص ٢٢١/١ .

٤٤- المحكم في نقط المصاحف، لأبي عمرو الداني، ص ٧، وكذلك نص بروكلمان في تاريخ الأب العربي ٤٥٣/١ .

٤٥- على رأي من يلحق السكون بالحركات، ويعتبره قسيما لها. يقول الدكتور كمال بشر: "وهذه المجموعة تمثل اتجاها قويا بين لغويي العرب، والمتأخرين منهم بوجه خاص، يعامل أصحاب هذا الاتجاه السكون على أنه حركة، أو كما لو كان كذلك، حيث ينعتونه صراحة بمصطلح "حركة"، ويجعلونه قسيما للحركات، وواحدًا في سلسلة عددها، أو هم – على أقل تقدير – يقرنون السكون بالحركات، وينسبون إليه ما لها أو لبعضها من خواص صوتية أو وظيفية". ينظر : دراسات في علم اللغة، د/كمال بشر، ص ١٤٧.

٤٦- التيسير: ص٦٨، والنشر: ٢٠٨/٢، ٢٠٩، والإرشادات الجلية: ص ٥٩.

٤٧- التيسير: ص ١٢٦، والنشر: ٣٢٤/٢، والإرشادات الجلية: ص ٣٦٩.

دراسة نحوية للتوكيد
من خلال آيات الكتاب المجيد

د/ يحيى عبد الفتاح عبد الحميد (*)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي تكفل بنصرة دينه والحفاظ على كتابه ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ الذي بشرنا بظهور هذا الدين واستمراره إلى أن يأتي أمر الله ، ودعانا إلى التمسك والاعتصام به من خلال عقيدة التوحيد التي وحدت الأمة بعد تشرذم ورفعت من شأنها في العالمين وبعد...

فقد وفقني الله أن أكتب بحثا في ظاهرة لغوية في الأسلوب القرآني، وهى "دراسة نحوية للتوكيد من خلال آيات الكتاب المجيد"، وقد لاقى هذا البحث هوى في نفسي؛ لأسباب كثيرة من أهمها الرغبة الجادة في معايشة النسق القرآني ودراسته، والتمتع بما فيه من ذوق لغوى راق، وسعة ومرونة باتت من أمارات التميز للغة القرآن .

ويتكون مقدمة البحث من عدة نقاط أساسية هي :

- مشكلة البحث.
- الكتابات السابقة .
- منهج البحث .
- خطة البحث .

أولا : مشكلة البحث: -

(*) مدرس النحو والصرف، كلية التربية بالسويس.

تموج "الزيادة" بعدد كبير من الآراء والأفكار التي وصلت أحياناً إلى درجة التناقض؛ بسبب كثرة الآراء التي تدور حولها قديماً وحديثاً؛ حتى التبس الأمر على المتخصصين أنفسهم.

ولم تنل هذه الظاهرة الحظ الوافر من الدراسة الذي يليق بها على الرغم من أهميتها؛ ويرجع ذلك إلى أسباب كثيرة منها:

١. اختلاف العلماء في تخريجها فمنهم من يسميها: التأكيد ومنهم من يسميها: الصلة، ومنهم من يسميها المقحمة ومنهم من يسميها الزيادة.
٢. اختلاف العلماء حول الزيادة في كتاب الله فمنهم من أنكر الزائد في كتاب الله ومنهم من جوزه وجعل وجوده كالعدم، ومنهم قال: إنه يقع في كلامه سبحانه وتعالى لغرض التقوية والتوكيد.
٣. اختلاف العلماء في الفرق بين الزيادة في التركيب والزيادة في البناء.
٤. كثرة الزيادة في لغة العرب ، وفى القرآن الكريم.
٥. اختلاف المدارس النحوية في تخريج الزيادة، فالزيادة واللغو من عبارة البصريين، والصلة والحشو من عبارة الكوفيين.

<u>ثانيا: الكتابات السابقة:</u>

الكتابات القديمة في جملتها تعبر عن الزيادة في البناء، وهو أن يقصد المتكلم معنى تعبر عنه لفظتان: إحداهما أزيد بناء عن الأخرى ، فيذكر الكلمة التي تزيد حروفها عن الأخرى بناء؛ قصدا منه إلى الزيادة في ذلك المعنى الذي عبر عنه ، ولهذا فإن اعشوشب واخشوشن في المعنى أكثر وأبلغ من خشن وأعشب، ولهذا وقعت الزيادة بالتشديد أيضًا، فإن ستّار أبلغ من ساتر، وغفّار أبلغ من غافر.

والزيادة في الحروف: إما أن تكون لتأكيد النفي كالباء في خبر ليس وما، أو لتأكيد الإيجاب كاللام الداخلة على المبتدأ. وإما أن تكون قائمة مقام إعادة الجملة، قال ابن جني: "كل حرف زيد في كلام العرب فهو قائم مقام إعادة الجملة مرة أخرى". (١)

والكتابات حول الزائد في كتاب الله اختلف فيها العلماء ، والأكثرون ينكرون إطلاق هذه العبارة في كتاب الله.

وقد ذكرنا طائفة من أقوال العلماء في الزيادة، والقول بأنه يمكن الاستغناء عنها، أو أنه ليس في كلام العرب زائد يخالف واقع اللغة.

ويلاحظ على الدراسات السابقة عدد من الملاحظات منها:

١. أنها ركزت على شيء معين، كالدراسات التي ركزت على الزيادة في الحروف، والدراسات التي ركزت على الزيادة في الأفعال والكلام.
٢. اختلاف العلماء في وقوع الزائد في القرآن الكريم.
٣. الخلط بين الزيادة في البناء وهى الزيادة الصرفية، والزيادة في الكلام والتركيب وهو الزيادة النحوية.
٤. عدم التفريق بين الزائد من جهة الإعراب والزائد من جهة المعنى، وأن الزائد يكون من جهة الإعراب لا من جهة المعنى ، والأولى اجتناب هذه العبارة في كتاب الله تعالى.

ومن هنا تأتى أهمية البحث التي استهدفت:

١. الوقوف على الدراسات السابقة والإفادة منها وبيان الرؤى في بعض محاورها واختيار لفظة التوكيد أنسب.
٢. الاستمتاع بدراسة ظاهرة أسلوبية قرآنية.
٣. معالجة أطر الزيادة بصفة عامة في البناء ، وفى الحروف ، وفى الأفعال وفى القرآن الكريم. ولعل هذا هو الجديد فى

الدراسة ، حيث لم تظهر حتى الآن- فيما قرأت – دراسة تجمع بين الزيادة في البناء والحروف والأفعال والقرآن الكريم.

٤. وقد راعت الدراسة سهولة العرض ووضوح الفكرة واللغة وابتعدت عن الإغراب والتعقيد.

٥. حرصت الدراسة على عرض آراء الأقدمين عرضا دقيقا وأمينا بأسلوب خال من التعقيد، دون المساس بروح الرأى ونصه، مع محاولة الاستفادة من كل الاتجاهات الجديدة لخدمة المادة العلمية.

٦. التزمت الدراسة بالأمانة العلمية من إسناد كل رأى إلى قائله وكل مقولة إلى مصدرها ، مع اعتمادنا قدر الإمكان على مصادر أصلية في الموضوع.

٧. استهدفت الدراسة جمع ما تفرق من إشارات الزيادة في القرآن الكريم، مؤسسة كيانا جديدا لهذه القضية يضم شتاتها، ويناقش آراء العلماء فيها .

ثالثًا: منهج البحث:

اعتمدت الدراسة على منهجين متكاملين:

- أحدهما المنهج الإحصائي: حصرا واستقصاء للظاهرة في القرآن الكريم.
- ثانيهما المنهج العقلي الاستنباطي: ففي الدراسات النظرية بصفة عامة لابد من استخدام المنهج العقلي الذي يعتمد على استنتاج النتائج من مقدماتها.

رابعًا: خطة البحث:

اقتضت طبيعة البحث أن نقسمه إلى مقدمة وسبعة مباحث وخاتمة. .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المبحث الأول

أولا: التوكيد والزيادة في اللغة

أولا: الزيادة في اللغة:

قال صاحب اللسان: وكد العهد والعقد: أوثقه والهمز فيه لغة . يقال : أوكدته وأكدته وآكدته إيكادا، بالواو أوضح أي شددته، وتوكيد الأمر وتأكيده بمعنى. ويقال: وكدت اليمين. والهمز في العقد أجود، وتقول: إذا عقدت فأكد وإذا حلفت فوكد.

قال أبو العباس: التوكيد دخل في الكلام لإخراج الشك وفى الأعداد لإحاطة الأجزاء، ومن ذلك أن تقول: كلمني أخوك. فيجوز أن يكون كلمك هو أو أمر غلامه بأن يكلمك، فإذا قلت: كلمني أخوك تكليما لم يجز أن يكون المكلم لك إلا هو. ووكد الرحل والسرج وكيدا: شده. الوكائد: السيور التي يشد بها. واحدها وكاد وإكاد، والسيور التي يشد بها القربوس تسمى: المياكيد ولا تسمى التواكيد. ابن دريد : الوكائد السيور التي يشد بها القربوس إلى دفتي السرج الواحد وكاد وإكاد. الوكاد حبل يشد به البقر عند الحلب.

والزيادة : النمو وكذلك الزوادة، والزيادة : خلاف النقصان . زاد الشيء يزيد زيدا وزيادة ومزيدا ومزادا ازداد. والزيد الزيادة. وهم زيد على مائة وزيد ، قال ذو الإصبع العدواني:

**وأنتم معشر زيد على مائة		فأجمعوا أمركم طرا، فكيدوني**

يروى بالكسر والفتح. وزدته أنا أزيده: جعلت فيه الزيادة. واستزدته: طلبت منه الزيادة. واستزاد فلان فلاناً إذا عتب عليه في أمر لم يرضه ، وتزايد أهل السوق على السلعة إذا بيعت لمن يزيد، وزاده الله خيرا فيما عنده. والمزيد: الزيادة، تقول: أفعل ذلك زيادة، والعامة تقول: زائدة وتزيد السعر: غلا.

وفي الحديث القيامة: عشر أمثالها، هكذا يروى بكسر الزاي على أنه فعل مستقل، ولو روى بسكون الزاي وفتح الياء على أنه اسم بمعنى أكثر لجاز، وتزيد في كلامه وفعله وتزايد: تكلف الزيادة فيه. وإنسان يتزيد في حديثه وكلامه إذا تكلف مجاوزة ما ينبغي ، وأنشد:

**إذا أنت فاكهت الرجال فلا تلغ		وقل مثل ما قالوا ولا تزيد** (٢)

ثانيا: الزيادة في الاصطلاح: -

وهي عند النحاة يسمونها التأكيد، والصلة، والمقحم. قال ابن جني: والقياس ألا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها، ومع ذلك فقد حذفت تارة وزيدت أخرى ، وكل حرف زيد في كلام العرب فهو قائم مقام إعادة الجملة مرة أخرى. (٣)

المبحث الثاني
الزائد في القرآن الكريم.

والأكثرون ينكرون إطلاق هذه العبارة في كتاب الله ويسمونه : التأكيد، ومنهم من يسميه الصلة، ومنهم من يسميه المقحم. ومن الذين أنكروا: الزائد في كتاب الله الطرطوسي قال في "العمدة": زعم المبرد وثعلب الأصالة

في القرآن الكريم، والدهماء من العلماء والفقهاء والمفسرين على إثبات الصلات في القرآن الكريم، وقد وجد ذلك على وجه لا يمكن إنكاره فذكر كثيرا. (٤)

وعند ابن السراج أنه ليس في كلام العرب زائد؛ لأنه تــكلُّم بغير فائدة، وما جاء منه حمله على التوكيد (٥). ومنهم من جوزه وجعل وجوده كالعدم، وهو أفسد الطرق.

وقد رد على فخر الدين الرازي قوله : إن المحققين أجمعوا على أن المهمل لا يقع في كلام الله سبحانه وتعالى، فأما في قوله تعالى: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ﴾" (٦) فيمكن أن تكون استفهامية للتعجب، والتقدير: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ﴾ (٧) .

قال صاحب البرهان: فجعل الزائد مهملا وليس كذلك؛ لأن الزائد ما أتى به إلا لغرض التقوية والتوكيد ، والمهمل ما لم تضعه العرب، وهو ضد المستعمل ، وليس المراد من الزيادة – حيث ذكرها النحويون– إهمال اللفظ؛ لكونه لغوا فتحتاج إلى التعدي بالتعبير بها إلى غيرها، فإنهم إنما سموا "ما" زائدة هنا لجواز تعدي العامل قبلها إلى ما بعدها ، لا لأنها ليس لها معنى.

وقد رد صاحب البحر المحيط: وأما ما قاله في الآية إنها للاستفهام التعجبي، فقد انتقد عليه بأن قيل: تقديره "فبأي رحمة" دليل على أنه جعل "ما" مضافة لرحمة، وأسماء الاستفهام التعجبي لا يضاف منها "أي"، وإذا لم تصح الإضافة كان ما بعدها بدلا منها ، والمبدل من اسم الاستفهام يجب معه ذكر همزة الاستفهام ، وليست الهمزة مذكورة، فدل على بطلان هذه الدعوى (٩).

وقد أطلق عليها سيبويه اسم الزيادة من حيث زال عملها (١٠)، وهذه بمنزلة قوله تعالى: "﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ ﴾" (١١). قال الزجاج: الباء بإجماع من النحويين صلة، وفيها معنى التأكيد (١٢)، وقد ذهب ابن عطية أنها للتأكيد، حيث قال: وقوله تعالى: (فبما رحمة من الله) معناه : فبرحمة من الله، و(ما)

قد جرد عنها معنى النفي دخلت للتأكيد ، وليست بزائدة على الإطلاق لا معنى لها . معنى هذه الآية: التقريع لجميع من أخل يوم أحد بمركزه ، أي : كانوا يستحقون الملام منك، وألا تلين لهم ، ولكن رحم الله جميعكم، أنت يا محمد بأن جعلك الله على خلق عظيم، وبعثك لتتم محاسن الأخلاق، وهُمْ بأن لينك الله لهم، وجعلك بهذه الصفات لما علم تعالى في ذلك من صلاحهم، وأنك لو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك وتفرقوا عنك [١٣]. وقد ذكرت آنفا أن العلماء في (ما) هذه كثير من الآراء، قيل : إنها نكرة تامة و(رحمة) بدل منها، وقيل : إنها استفهامية للتعجب.

وقد رد صاحب البحر كونها استفهامية ، وقيل: إنها نافية، وكل قول من هذه الأقوال مردود وموضع مناقشة، وأصح الأقوال قول الزجاج وهى أنها صلة وفيها التأكيد ، وقد رأى سيبويه أن (ما) لغو؛ لأنها لم تحــدث شيئا [١٤] . فالزيادة واللغو من عبارة البصريين، والصلة والحشو من عبارة الكوفيين، والأولى اجتناب مثل هذه العبارات في كتاب الله تعالى؛ فإن مراد النحويين بالزائد من جهة الإعراب، لا من جهة المعنى، فإن قوله: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ﴾ [١٥] معناه : "ما لنت لهم إلا رحمة"، وهذا قد جمع نفيا وإثباتا، ثم اختصر على هذه إرادةً ، وجمع فيه بين لفظي الإثبات وأداة النفي التي هي "ما".

بل هناك بعض العلماء الذين يرون أن الزيادة تزيد اللفظ فصاحة وحسنا، ومن هؤلاء ابن أبي الإصبع المصري حيث جعل بابا بعنوان: "باب الزيادة التي تزيد اللفظ فصاحة وحسنا، والمعنى توكيدا أو تمييزا لمدلوله عن غيره" ثم قال : "مثال ما أفادت زيادة اللفظ فصاحة والمعنى توكيدا قوله تعالى : " فبما رحمة من الله لنت لهم" فإن كل ذي ذوق سليم وذهن مستقيم صحيح ، يفرق ما بين هذا اللفظ بهذه الزيادة وبينه عريا عنها، فإنه لو قيل:

"فبرحمة من الله لنت لهم" لم تجد لها من الوقع في النفوس ما لقوله: "فبما رحمة من الله لنت لهم" ويشهد الطبع الجيد المعتدل بأنها بالزيادة أفصح، وأن الزيادة أفادتها هذه الجزالة والطلاوة ، مع كونها جاءت مؤكدة للمعنى [١٦] .

وهذه هي أصح الأقوال التي قيلت في الزائد في القرآن الكريم، الذي أودعه الله من ضروب الفصاحة وأجناس البلاغة وأنواع الجزالة وفنون البيان وحسن الترتيب والتركيب ما أذهل عقول العقلاء، وألغى بلاغة البلغاء، فعلموا أن معارضته مما ليس في مقدورهم ولا وسعهم.

المبحث الثالث:

في حروف الزيادة

الزيادة إما أن تكون لتأكيد النفي كالباء في خبر ليس وما ، أو لتأكيد الإيجاب كاللام الداخلة على المبتدأ، وحروف الزيادة سبعة : إن، وأن، ولا ، وما ، ومن ، والباء، واللام.

بمعنى أنها تأتي في بعض المواضع زائدة، لا أنها لازمة للزيادة. ثم ليس المراد حصر الزوائد فيها ، فقد زادوا الكاف وغيرها ، بل المراد أن الأكثر في الزيادة أن تكون لها.

١- فأما "أن" الخفيفة فتطرد زيادتها مع ما النافية، كقول امرئ القيس:

**حلفت لها بالله حلفة فاجر لناموا		فما إن من حديث ولا صال** [١٧]

أي فما حديث. فزاد "إن" للتوكيد ، قال الفراء : إن الخفيفة زائدة، فجمعوا بينها وبين ما النافية؛ تأكيداً للنفي، فهو بمنزلة تكرارها، فهو عند الفراء من التأكيد اللفظي [١٨] ، وعند سيبويه من التأكيد المعنوي [١٩].

وقيل : قوله تعالى : ﴿وَلَقَدْ مَكَّنَّاهُمْ فِيمَا إِنْ مَكَّنَّاكُمْ فِيهِ﴾ [٢٠] إنها زائدة وقيل: نافية ، والأصل في الذي مكناكم فيه.

قال صاحب البحر: وإن نافية أي في الذي مكناهم فيه من القوة والغنى والبسط في الأجسام والأموال ، ولم يكن النفي بلفظ ما كراهة تكرار اللفظ وإن اختلف المعنى، وقيل : إن شرطية محذوف الجواب والتقدير: إن مكناكم فيه طغيتم، وقيل : إن زائدة بعد ما الموصولة وهذا تشبيهاً بما النافية.

وقد استبعد ابن عطية أن تكون إن الموصولة شرطية قال : "وقالت فرقة : إن شرطية والجواب محذوف تقديره والذي إن مكناكم فيه طغيتم وهذا تنطع في التأويل". وقد رجح صاحب البحر كونها نافية قال : وكونها نافية هو الوجه؛ لأن القرآن يدل عليه في مواضع كثيرة كقول تعالى: ﴿كَانُوا أَكْثَرَ مِنْهُمْ وَأَشَدَّ قُوَّةً وَآثَارًا﴾ (٢٣) وقوله : ﴿ هُمْ أَحْسَنُ أَثَاثًا وَرِئْيًا﴾ (٢٤) ؛ فهو أبلغ في التوبيخ وأدخل في الحث في الاعتبار. (٢٥) والحق أنها زائدة من جهة الإعراب، لا من جهة المعنى، والوجه كما ذهب صاحب البحر كونها نافية من جهة المعنى.

٢- وأما (أن) المفتوحة فتزاد بعد لمّا الظرفية كقوله تعالى : ﴿وَلَمَّا أَنْ جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيءَ﴾ (٢٦) . قال صاحب البرهان: وإنما حكموا بزيادتها لأن "لما" ظرف زمان ، ومعناها وجود الشيء لوجود غيره ، وظروف الزمان غير المتمكنة لا تضاف إلى المفرد، "وأن" المفتوحة تجعل الفعل بعدها في تأويل المفرد ، فلم تبق "لما" مضافة إلى الجمل؛ فلذلك حكموا بزيادتها. (٢٧)

قال صاحب البحر: (زيدت أن بعد لما هنا ، وهو قياس مطرد) (٢٨).

وقد علل الزمخشرى لزيادتها بقوله: أن صلة أكدت وجود الفعلين مترتباً أحدهما على الآخر في وقتين متجاورين لا فاصل بينهما ، كأنهما وجدا في جزء واحد من الزمان ، كأنه قيل : لما أحس بمجيئهم ، فأجاب المساءة من غير ريث (٢٩) "خيفة عليهم من قومه" (٣٠). وهذا الذي ذكره في الترتيب هو

مذهب سيبويه إذ مذهبه أن لما حرف لا ظرف [٣١] خلافاً للفارسي [٣٢] ، والحق أن زيادتها من جهة الإعراب والأولى اجتناب مثل هذه العبارة في كتاب الله تعالى . وهى لتقوية المعنى وتوكيده.

٣- وأما "ما" فتزداد بعد خمس كلمات من حروف الجر ، فتزاد بعد "من" و"عن" غير كافة لهما عن العمل وتزاد بعد الكاف ، ورب ، والباء ، كافة وغير كافة. [٣٣] والكافة إما أن تكف عن عمل النصب والرفع وهن المتصلة بأن وأخواتها نحو ﴿إِنَّمَا اللَّهُ إِلَهٌ وَاحِدٌ﴾ [٣٤] . ﴿كَأَنَّمَا يُسَاقُونَ إِلَى الْمَوْتِ﴾ [٣٥] في الآيتين السابقتين ما كافة عن العمل ، وهى زائدة من جهة الإعراب. قال ابن عطية: (إنما) في هذه الآية حاصرة اقتضى ذلك العقل في المعنى المتكلم فيه ، وليس صيغة (إنما) تقتضى الحصر ، ولكنها تصلح للحصر وللمبالغة في الصفة. وإن لم تكن حصرًا، نحو : إنما الشجاع عنترة، وغير ذلك.

قال الزجاج: قوله: ﴿كأنما يساقون إلى الموت﴾ أي: وهم كانوا في خروجهم للقتال كأنهم يساقون إلى الموت لقلة عددهم وأنهم رجلةٍ. وإما أن تكف عن عمل الجر، كقوله تعالى: ﴿اجعل لنا إلها كما لهم آلهة﴾ [٣٦] وقيل: بل موصولة، أي "كالذي هو لهم آلهة" [٣٧] .

قال الزمخشرى : (ما) كافة للكاف ولذلك وقعت الجملة بعدها [٣٨]. وقال ابن مالك: موصولة حرفية أي كما ثبت لهم آلهة فتكون قد حذف صلتها على حد ما قال ابن مالك في أنه إذا حذفت صلة ما فلا بد من إبقاء معمولها كقولهم: لا أكلمك ما إن في السماء نجما أي ما ثبت أن في السماء نجماً [٣٩] ويكون (آلهة) فاعلا يثبت المحذوف.

وقال صاحب البحر: موصولة اسمية و(لهم) صلتها، والضمير عائد عليها مستكن في المجرور، والتقدير كالذي لهم، وآلهة بدل من ذلك الضمير

المستكن. (٤٠) وأصح الأقوال قول الزمخشرى لعدم التقدير ولأن عدم التقدير أولى من التقدير. وغير الكافة بعد الجازم نحو : ﴿وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ﴾ (٤١) ﴿أَيًّا مَا تَدْعُوا﴾ (٤٢) ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا﴾ (٤٣) وبعد الخافض، حرفاً كان، نحو: ﴿فبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ﴾ (٤٤) ﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ﴾ (٤٥) ﴿عَمَّا قَلِيلٍ﴾ (٤٦) ﴿مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ﴾ (٤٧) أو اسما ، نحو ﴿أَيَّمَا الْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ﴾ (٤٨) وتزاد بعد أداة الشرط ، جازمة كانت نحو: ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ﴾ (٤٩) أو غير جازمة نحو: ﴿حَتَّى إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ﴾ (٥٠) وبين المتبوع وتابعه، نحو ﴿مَثَلًا مَا بَعُوضَةً﴾ (٥١). قال الزجاج: "ما" حرف زائد للتوكيد عند جميع البصريين" انتهى.

ويؤكد سقوطها في قراءة ابن مسعود، و"بعوضة" بدل.(٥٢) وقيل: "ما" اسم نكرة صفة لـــ"مثلا " أو بدلاً و" بعوضة " عطف بيان، وقيل في قوله : ﴿فَقَلِيلًا مَا يُؤْمِنُونَ﴾ (٥٣) إنها زائدة لمجرد تقوية الكلام نحو : ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ﴾ (٥٤) وقليلا في معنى النفي أو لإفادة التقليل كما في نحو " أكلت أكلاً ما" وعلى هذا فيكون : " فقليلا بعد قليل" (٥٥).

قال القاضي أبو محمد: والذي يرجح أن (ما) صفة مخصصة ، كما تقول : جئتك في أمر ما فتفيد النكرة تخصيصاً وتقريبا ، والذي نختاره من هذه الأعاريب أن (ضرب) يتعدى إلى واحد وذلك الواحد هو (مثلا) ، لقوله تعالى: " ضرب مثل " ولأنه مقدم في التركيب ، صالح لأن ينتصب بضرب، و(ما) صفة تزيد النكرة شيوعاً؛ لأن زيادتها في هذا الموضع من جهة الإعراب ، و"بعوضة " بدل وليس عطف بيان؛ لأن عطف البيان لا يكون في النكرات . وقرأ الضحاك، وإبراهيم بن أبى عبلة ، ورؤبة بن العجاج بعوضة بالرفع، قال أبو الفتح : وجه ذلك أن (ما) اسم بمنزلة الذي ، أي لا يستحيي أن يضرب الذي هو بعوضة مثلاً. فحذف العائد على الموصول ، وهو المبتدأ . (٥٦)

٤- وأما "لا" فتزاد مع الواو بعد النفي ، كقوله تعالى : ﴿وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ﴾ [٥٧] لأن "استوى" من الأفعال التي تطلب اسمين، أي لا تليق بفاعل واحد نحو "اختصم" فعلم أن "لا" زائدة[٥٨] .

وقال ابن عطية: دخلت في السيئة لتحقق أنه لا تساوي الحسنة السيئة، ولا السيئة الحسنة. فحذف اختصار ودلت (لا) على هذا الحذف فقدر أن الحسنة لا تستوي، أي: " فالحسنة أفضل "[٥٩]. والحق أن (لا) زائدة من جهة الإعراب، أما من جهة المعنى فهي للتأكيد؛ ليدل على أن المراد ولا تستوي الحسنة والسيئة ولا السيئة والحسنة .

وتزاد بعد "أن" المصدرية كقوله : ﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ﴾ [٦٠] أي ليعلم، ولولا تقدير الزيادة لانعكس المعنى فزيدت "لا" لتوكيد النفي، قاله ابن جني.

واعترضه ابن ملكون [٦١] بأنه ليس هناك نفي حتى تكون هي مؤكدة له . ورد عليه السكوني [٦٢] بأن هنا ما معناها النفي ، وهو ما وقع عليه العلم من قوله : ﴿أَلَّا يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ﴾ [٦٣] .

ويكون هذا من وقوع النفي على العلم والمراد : ما يقع عليه العلم، كقوله: ما علمت أحدا يقول ذلك إلا زيدا، فأبدلت من الضمير الذي في "يقول" ما بعد "إلا" وإن كان البدل لا يكون إلا في النفى ، فكما كان النفي هنا واقعا على العلم وحكم لما وقع عليه العلم بحكمه كذلك يكون تأكيد النفي أيضا على ما وقع عليه العلم ، ويحكم للعلم بحكم النفي ، فيدخل على العلم توكيد النفي ، والمراد به تأكيد نفي ما دخل عليه العلم.

وإذا كانوا قد زادوا "لا" في الموجب المعنى لمّا توجه عليه فعل منفى في المعنى ، كقوله تعالى: ﴿مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ﴾ [٦٤]. قال صاحب البرهان

المعنى : "أن تسجد"، فزاد "لا" توكيداً للنفي المعنوي الذي تضمنه "منعك"، فكذلك تزاد لا في العلم الموجب توكيدًا للنفي الذي تضمنه الموجه إليه. (٦٥)

قال الشلوبين: وأما زيادة "لا" في قوله : ﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ﴾ (٦٦) فشيء متفق عليه وقد نص عليه سيبويه ، ولا يمكن أن تحمل الآية إلا على زيادة "لا" فيها؛ لأن ما قبله من الكلام وما بعده يقتضيه(٦٧) ويدل عليه قراءة ابن عباس ، وعاصم ، والحميد: "ليعلم أهل الكتاب"، وقرأ ابن مسعود وابن جرير " لكي يعلم " (٦٨)، وهاتان القراءتان تفسير لزيادتها، وسبب النزول يدل على ذلك أيضا وهو أن المشركين كانوا يقولون : إنهم أنبياء وكفروا مع ذلك بهم ، فأنزل تعالى (٦٩) ﴿لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ﴾ (٧٠) الآية. ومنه ﴿مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ﴾ (٧١) بدليل الآية الأخرى : ﴿مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ﴾ فإنه ترك فلا يستقيم التوبيخ عليه. وقال صاحب البرهان : ليست زائدة من وجهين:

أحدهما: أن التقدير ما دعاك إلى ألا تسجد ؟ لأن الصارف عن الشيء داع إلى تركه، فيشتركان في كونهما من أسباب عدم الفعل.

الثاني : أن التقدير ما منعك من ألا تسجد . وهذا أقرب مما قبله؛ لأن إبقاء المنع على أصله، وعدم زيادتها أولى، ومنه: ﴿مَا مَنَعَكَ إِذْ رَأَيْتَهُمْ ضَلُّوا أَلَّا تَتَّبِعَنِ﴾ (٧٤) قيل : وقد تزاد قبل القسم ، نحو ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِرَبِّ الْمَشَارِقِ وَالْمَغَارِبِ﴾ (٧٥). ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجُومِ﴾ (٧٦) ﴿لَا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ﴾ (٧٧) أي أقسم بثبوتها.

٥-وأما "من" فإنها تزاد في الكلام الوارد بعد نفى أو شبه، نحو ﴿وَمَا تَسْقُطُ مِنْ وَرَقَةٍ إِلَّا يَعْلَمُهَا﴾(٧٨) ، ﴿مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ﴾(٧٩) ، ﴿مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِنْ وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ﴾ (٨٠) . وجوز للأخفش زيادتها مطلقا، محتجاً بنحو قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ جَاءَكَ

مِنْ نَبَإِ الْمُرْسَلِينَ﴾[٨١] ، ﴿يَغْفِرْ لَكُمْ مِنْ ذُنُوبِكُمْ﴾ [٨٢] ، ﴿يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ﴾ [٨٣] ، ﴿وَيُكَفِّرُ عَنْكُمْ مِنْ سَيِّئَاتِكُمْ﴾[٨٤] .

وأما "ما" في نحو قوله تعالى: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ﴾[٨٥]. وقوله: ﴿ فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ لَعَنَّاهُمْ ﴾[٨٦]- فزائدة من جهة الإعراب إلا أن فيها فائدة جليلة وهى أنه لو قال: "فبرحمة من الله لنت لهم" وبنقضهم من جهة الإعراب جوزنا أن اللين واللعن كانا للسببين المذكورين ولغير ذلك لهم ، فلما أدخل "ما" في الموضعين قطعنا بأن اللين لم يكن إلا للرحمة ، وأن اللعن لم يكن إلا لأجل نقض للميثاق. [٨٧] وقد تعرضنا لهاتين الآيتين آنفا في هذا البحث.

٦- وأما الباء فتزاد في الفاعل نحو كفى بالله ، ونحو أحسن بزيد ، إلا أنها في التعجب لازمة . ويجوز حذفها في الفاعل ﴿وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا﴾ [٨٩] ﴿وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ﴾ [٩٠] ، وإنما هو "كفى الله" و"كفينا".

وقد دخلت لتضمين " كفى " معنى : اكتفى وهو حسن. وفى المفعول نحو : ﴿وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ﴾ [٩١] ، لأن الفعل يتعدى بنفسه ، بدليل قوله : ﴿وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ﴾ [٩٢] ونحو ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ﴾ [٩٣] . ﴿أَلَمْ يَعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ يَرَى﴾ [٩٤] ، ﴿فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ﴾ [٩٥] ، ﴿وَمَنْ يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ﴾ [٩٦] ، ﴿فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ﴾ [٩٧] أي يمسح السوق مسحاً.

وقيل في الأول: ضمن " تلقوا " معنى : "تفضوا" [٩٨]، وقيل : المعنى لا تلقوا أنفسكم بسبب أيديكم ، كما يقال : لا تفسد أمراً برأيك [٩٩] .

وقيل في قوله تعالى: ﴿تَنْبُتُ بِالدُّهْنِ﴾[١٠٠]: إن الباء زائدة ، والمراد: تنبت الدهن. وفى المبتدأ وهو قليل، ومنه عن سيبويه: ﴿بِأَيِّكُمُ الْمَفْتُونُ﴾[١٠١] وقال أبو الحسن : "بأيكم" متعلق باستقرار محذوف مخبر عنه بالمفتون[١٠٢] وقال الفراء الباء بمعنى: في أي فريق منكم النوع المفتون؟[١٠٣]. ثم اختلف

وقيل: المفتون مصدر بمعنى الفتنة وقيل: الباء ظرفية أي : في أيكم الجنون. وقيل: استفهاماً يراد به الترداد بين أمرين وهو أصح الأقوال[١٠٤].

وفى خبر المبتدأ نحو : ﴿جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا﴾ [١٠٥] وقال أبو الحسن: الباء زائدة ، بدليل قوله في موضع آخر : ﴿وجزاء سيئة مثلها﴾ [١٠٧] وفى خبر ليس ، كقوله: ﴿أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يُحْيِيَ الْمَوْتَى﴾ [١٠٨] ﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ﴾ [١٠٩] .

قال ابن عصفور في "المقرب": وتزاد في نادر كلام لا يقاس عليه، كقوله تعالى : ﴿بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يُحْيِيَ الْمَوْتَى﴾ [١١٠] انتهى[١١١] .

٧- وأما اللام فتزاد معترضة بين الفعل ومفعوله ، كقوله: ﴿رَدِفَ لَكُمْ﴾ [١١٢] . والأكثرون على أنه ضمن " ردف " معنى : " اقترب " كقوله : ﴿اقْتَرَبَ لِلنَّاسِ حِسَابُهُمْ﴾ [١١٣] . قال الزمخشرى: " استعجلوا العذاب الموعود فقيل لهم: عسى أن يكون ردفكم بعضه وهو عذاب يوم بدر، فزيدت اللام للتأكيد، كالباء في قوله: ﴿وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ﴾ [١١٤] أو ضمن معنى فعل يتعدى باللام نحو: دنا لكم وأزف لكم [١١٥]. وقرأ الجمهور ردِف بكسر الدال، وقرأ ابن هرمز بفتحها[١١٦] وهما لغتان ، وأصله التعدي بمعنى تبع ولحق ، فاحتمل أن يكون مضمنا معنى اللازم، ولذلك فسره ابن عباس وغيره بأزف وقرب؛ لما كان يجيء بعد الشيء قريباً منه ضمن معناه. وهذا أصح الأقوال وقد ذكر العلماء أقوالاً كثيرة في هذه المسألة[١١٧] .

واختلف في قوله تعالى : ﴿يُرِيدُ اللَّهُ لِيُبَيِّنَ لَكُمْ وَيَهْدِيَكُمْ﴾ [١١٨] فقيل: زائدة ، وقيل : للتعليل والمفعول محذوف ، أي يريد الله التبيين وليبين لكم ويهديكم ، أي : فيجمع لكم بين الأمرين . [١١٩] قال الزمخشرى : أصله يريد الله أن يبين لكم فزيدت اللام مؤكدة لإرادة التبيين، كما زيدت في : لا أبا لك لتأكيد إضافة الأب ، والمعنى : يريد أن يبين لكم ما هو خفي عنكم من

مصالحكم وأفاضل أعمالكم، وأن يهديكم مناهج من كان قبلكم من الأنبياء والصالحين.

وقال صاحب البحر : مفعول يتوب محذوف، هذا هو مذهب سيبويه أي: تحليل ما حلل وتحريم ما حرم ، وتشريع ما تقدم ذكره ، والمعنى : يريد الله تكليف ما كلف به عباده مما ذكر لأجل التبيين لهم بهدايتهم ، فمتعلق الإرادة غير التبيين وما عطف عليه في مذهب البصريين، ولا يجوز عندهم أن يكون متعلق لإرادة التبيين، لأنه يؤدى إلى تعدي الفعل إلى مفعوله المتأخر بوساطة اللام ، وإلى إضمار أن بعد لام ليست لام الجحود ، ولا لام كي ، وكلاهما لا يجوز عندهم .

ومذهب الكوفيين أن متعلق الإرادة هو التبيين ، واللام هي الناصبة بنفسها لا أن مضمرة بعدها. (١٢١) . وقال بعض البصريين: إذا جاء مثل هذا قدر الفعل الذي قبل اللام بالمصدر، فالتقدير : إرادة الله لما يريد التبيين.

والحق أن مذهب الكوفيين هو الأصح في هذه المسألة؛ لأن عدم التقدير أولى من التقدير. وقال الزمخشرى في قوله تعالى : ﴿وَأُمِرْتُ لِأَنْ أَكُونَ أَوَّلَ الْمُسْلِمِينَ﴾ (١٢٢) في سورة الزمر : لك أن تجعل اللام مزيدة مثلها في " أردت لأن أفعل " ، ولا تزاد إلا مع "أن" خاصة دون الاسم الصريح ، كأنها زيدت عوضا من ترك الأصل إلي ما يقوم مقامه ، كما أتت السين في "استطاع" يعنى بقطع الهمزة عوضا من ترك الأصل الذي هو " أطوع "، والدليل على هذا مجيئه بغير لام، في قوله تعالى: ﴿وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ أَوَّلَ الْمُسْلِمِينَ﴾ انتهى(١٢٣) .

وزيادتها في " أردت لأن أفعل " لم يذكره أكثر النحويين ، وإنما تعرضوا لها في إعراب : ﴿يريد الله ليبين لكم﴾ (١٢٤) وتزاد لتقوية العامل الضعيف إما لتأخره ، نحو ﴿هُدًى وَرَحْمَةٌ لِلَّذِينَ هُمْ لِرَبِّهِمْ يَرْهَبُونَ﴾ (١٢٥)

ونحو : ﴿إِنْ كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (١٢٦) أو لكونه فرعا في العمل ، نحو : ﴿مُصَدِّقًا لِمَا مَعَهُمْ﴾ (١٢٧) ﴿فَعَّالٌ لِمَا يُرِيدُ﴾ (١٢٨) ﴿نَزَّاعَةً لِلشَّوَى﴾ (١٢٩) وقيل: منه ﴿إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ﴾ (١٣٠) وقيل: بل يتعلق بمستقر محذوف صفة لعدو هي للاختصاص. وقد اجتمع التأخر والفرعية في نحو: ﴿وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ﴾ (١٣١) .

وقد تجيء اللام للتوكيد بعد النفي وتسمى لام الجحود ، وتقع بعد "كان" مثل : ﴿وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ﴾ (١٣٢) ، وهذه اللام لتأكيد النفي ، كالباء الداخلة في خبر "ليس" (١٣٣) وقد تأتى في موضع، وتحذف في آخر لاقتضاء المقام ذلك. ومن أمثلة ذلك قوله تعالى : ﴿ثُمَّ إِنَّكُمْ بَعْدَ ذَلِكَ لَمَيِّتُونَ ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ﴾ (١٣٤) .

المبحث الرابع:
الزيادة في الأفعال:

حق الزيادة أن تكون في الحروف وفى الأفعال ، وقد بينا الزيادة في الحروف في المبحث الثالث، وأما الأسماء فنص أكثر النحويين على أنها لا تزاد، وأما الزيادة في الأفعال فسوف نعرض لها في هذا المبحث إن شاء الله.

زيادة كان في قوله تعالى : ﴿قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴾ (١٣٥) .

قال الزجاج : وفى هذا ثلاثة أقوال : قال : أبو عبيدة أن معنى (كان) اللغو ، والمعنى كيف نكلم من في المهد صبيا لا يفهم مثله ، ولا ينطق لسانه بالكلم. وقال قوم: إن (كان) في معنى وقع وحدث، والمعنى على قول هؤلاء: كيف نكلم صبياً قد خلق في المهد. وأجود الأقوال أن يكون (من) في معنى الشرط والجزاء فيكون المعنى: من يكن في المهد صبياً. ويكون صبياً حالا فكيف نكلمه (١٣٦) .

قال ابن عطية : و(كان) هنا ليس يراد بها المضي؛ لأن كل واحد قد كان في المهد صبيا ، وإنما هي في معنى : هو (الآن) ، ويحتمل أن تكون الناقصة والأظهر أنها التامة. قال القاضي أبو محمد : ونظير (كان) هذه قول رؤية:

والرأس قد كان له قتير [١٣٧]

و (صبياً) إما خبر كان على تجوز وتخيل في كونها ناقصة، وإما حال إذا كان قدرت زائدة أو تامة للاستقرار من الكلام.

وقال الفراء وابن الأنبارى : إن (من) شرطية و(كان) بمعنى يكون والتقدير من يكن في المهد صبياً فكيف نكلمه، وهذا كما تقول : كيف أعطى من كان لا يقبل عطية ، أي : من يكن لا يقبل العطية [١٣٨] ، والماضي قد يذكر بمعنى المستقبل في الجزاء كقوله تعالى : ﴿تَبَارَكَ الَّذِي إِنْ شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ [١٣٩] أي : إن يشأ يجعل. وبهذا يتضح أن في (كان) أربعة أقوال:

١- أن تكون زائدة .
٢- أن تكون بمعنى: وقع وحدث.
٣- أن تكون بمعنى المضارع على أن (من) شرطية.
٤- أن تكون ناقصة بمعنى: (صار) وهذا الأخير قاله قطرب.

وقال ابن الأنباري: لا يجوز أن يقال: زائدة وقد نصب (صبيا). ولا أن يقال: إن كان بمعنى حدث ووقع؛لأنها لو كانت كذلك لاستغني عن الخبر، وتكتفي بذلك [١٤٠] . وقد ناقشها أبو حيان ونفى ذلك.

قال صاحب البحر: والظاهر أنها ناقصة فتكون بمعنى صار أو تبقى على مدلولها من اقتران مضمون الجملة بالزمان الماضي، ولا يدل ذلك على الانقطاع كما لم يدل في قوله : ﴿وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا﴾ [١٤١] وفي قوله:

﴿وَلَا تَقْرَبُوا الزِّنَا إِنَّهُ فَاحِشَةً﴾ (١٤٢) .والمعنى (كان) وهو الآن على ما كان؛ ولذلك عبر بعض أصحابنا عن (كان) هذه بأنها ترادف لم يزل. وما رد به ابن الأنباري كونها زائدة من أن الزائدة لا خبر لها ، وهذه نصبت (صبيا) خبر لها - ليس بشيء، لأنه إذ ذاك ينتصب عن الحال. والعامل فيها الاستقرار... والظاهر أن (من) مفعول يتكلم، ونقل عن الفراء والزجاج أن (من) شرطية؛ كان المعنى يكن وجواب الشرط محذوف تقديره فكيف (نكلم) هو قول بعيد جدًا. وعن قتادة أن (المهد) حجر أمه . وقيل: سريره. وقيل: المكان الذي يستقر عليه .

والحق أن السياق يحتمل كل هذا المعاني السابقة، وروى أنه قام متكئا على يساره، وأشار إليهم بسبابته اليمنى ، وأنطقه الله تعالى أولا بقوله: ﴿إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آَتَانِيَ الْكِتَابَ﴾ (١٤٣)ردا للوهم الذي ذهبت إليه النصارى(١٤٤).

وقد نفى ابن يعيش أن تكون بمعنى المضي، وقال: لو أريد بها معنى مضى لم يكن لعيسى عليه السلام في ذلك معجزة. وقال الزمخشرى : كان إيقاع مضمون الجملة في زمان ما مبهم يصلح لقريبه وبعيده وهو هنا لقريبه خاصة، والدال عليه معنى الكلام وأنه مسوق للتعجب.

ووجه آخر أن يكون (تكلم) حكاية حال ماضية أي كيف عهد قبل عيسى أن يكلم الناس في المـــهد صبيا فيما سلف من الزمان حتى تكـــلم هذا (١٤٥).

وجوز ابن الشجري في أماليه جواز حذف خبر كان (١٤٧) وحده، ومن حذف خبر كان وحده حديث: عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت : فربما قلت للنبي صلى الله عليه وسلم: كأن لم يكن في الدنيا امرأة إلا خديجة، فيقول : إنها كانت وكانت ، وكان لي منها الولد (١٤٨) .

وقال ابن جني: حذف خبر كان ضعيف في القياس وقلما يوجد في الاستعمال، فإن قلت: خبر (كان) يتجاذبه شيئان: أحدهما: خبر المبتدأ لأنه أصله.... والثاني المفعول به لأنه منصوب بعد مرفوع، وكل واحد من خبر المبتدأ والمفعول به يجوز حذفه .

قيل: إلا أنه قد وجد فيه مانع من ذلك، وهو كونه عوضاً من المصدر. فلو حذفته لنقضت الغرض الذي جئت من أجله، وكان نحوًا من إدغام الملحق ، وحذف المؤكد (١٤٩) .

والحق أن (كان) زائدة من جهة الإعراب لا من جهة المعنى. وهي في هذا كقول الفرزدق (١٥٠) :

فكيف إذا رأيت ديار قوم		وجيران لنا كانوا كرام

وقد نص سيبويه على أن كان زائدة، وقد رد المبرد بقوله : والقوافي مجرورة وتأويل هذا سقوط (كان) على (وجيران لنا كرام) في قول النحويين أجمعين، وهو عندي على خلاف ما قالوا من إلغاء (كان)؛ وذلك أن خبر (كان) لنا، فتقديره: وجيران كرام كانوا لنا. وقد رد ابن ولاد في الانتصار فقال : قال أحمد : إذا كانت (لنا) هنا صلة جيران معلقة بها ، فليس يجوز أن يكون خبرا لكان ، مثال ذلك أنك لو قلت: مررت برجل راغب فينا كان لم يجز أن نجعل (فينا) وهو معلق براغب خبرا عن (كان) وكذلك مررت برجل نازل علينا كان .

قال جعلت علينا ، وفينا ، ولنا – خبرًا من (كان) فهو سوى ذلك المعنى، ولم تكن الرغبة ، ولا النزول علينا ، ولا المجاوزة لنا. وكأنك قلت : مررت برجل راغب ، ولا تذكر فيمن رغب، ثم قلت : كان فينا، كما تقول : كان معنا ، وكذلك نازل وما أشبهه مما يقتضي حذفا من الحروف ، وكأنه

قال في البيت : وجيران، ولم يبين لهم جيران، ثم قال: كانوا لنا، أي كانوا كما هم، وهذا المعنى غير ما ذهب إليه الشاعر، وهو متكلف (١٥١) .

وقال الشيخ محمد محيي الدين عبدا لحميد : والذي ذهب إليه سيبويه أولى بالرعاية؛ لأن اتصالها باسمها لا يمنع من زيادتها ، ألا ترى أنهم يلغون ظننت متأخرة ومتوسطة ، ولا يمنعهم إسنادها إلى اسمها من إلغائها ، ثم المصير إلى تقديم خبر كان عليها، والفصل بين الصفة والموصوف عدول عما هو أصل إلى شيء غيره . قول سيبويه : وقال الخليل إن من أفضلهم كان زيدًا ، على إلغاء كان ، وشبهه بقوله الشاعر

وجيران لنا كانوا كرام

وقال الأعلم: الشاهد فيه إلغاء كان وزيادتها توكيدًا وتبينا لمعنى المضي، والتقدير: وجيران لنا كرام كانوا كذلك (١٥٢) . وأجود الأقوال أنها زائدة على قول جمهور النحاة. وزيادتها أدت إلى تقوية المعنى وتوكيده، ولا تزاد إلا في حشو الكلام قال ابن مالك :

وقد تزاد كان في حشو كما كان أصح علم من تقدما

قال ابن عقيل : كان على ثلاثة أقسام : أحدهما : الناقصة والثاني : التامة وقد تقدم ذكرهما ، والثالث الزائدة، وهي المقصودة بهذا البيت ، وقد ذكر ابن عصفور أنها تزاد بين الشيئين المتلازمين : كالمبتدأ وخبره، نحو زيد كان قائم، والفعل ومرفوعه نحو لم يوجد كان مثلك، والصلة والموصول نحو: جاء الذي كان أكرمه، والصفة والموصوف مررت برجل كان قائم.... وهذا يفهم أيضا من إطلاق قول المصنف: وقد تزاد كان في حشو، وإنما تقاس زيادتها بين ما وفعل التعجب ، نحو: ما كان أصح علم من تقدما ولا تزاد في غيره إلا سماعا (١٥٣) .

ومما ورد من زيادتها بين ما التعجبية وفعل التعجب قول الشاعر الحماسي :

أبا خالد ما كان أوهى مصيبة أصابت معدا يوم أصبحت ثاويا(١٥٤)

وقول امرئ القيس ابن حجر الكندي:

أرى أم عمرو دمعها قد تحدرا بكاء على عمرو، وما كان أصبرا(١٥٥)

إذا قدرت الكلام وما كان أصبرها، وشذ زيادتها بين حرف الجر ومجرور، كقوله:

سراة بني أبي بكر تسامى على كان المسومة العراب (١٥٦)

وقد شذ زيادتها بلفظ المضارع في قول أم عقيل:

أنت تكون ماجد نبيل إذا تهب شمال بليل (١٥٧)

قال ابن عقيل: وأكثر ما تزاد بلفظ الماضي ، وقد شذت زيادتها بلفظ المضارع في قول أم عقيل (١٥٨) . قال صاحب البرهان : قال حازم : إن كان الأمر الذي ذكر أنه أصبح فيه لم يكن أمسى فيه فليست زائدة. وإلا فهي زائدة كقولك: أصبح العسل حلوا. وأجاب الرماني عن قوله: ﴿فَأَصْبَحُوا خَاسِرِينَ﴾ (١٥٩) : فإن العادة أن من به علة تزاد عليه بالليل يرجو الفرج عند الصباح؛ فاستعمل أصبح لأن الخسران جعل لهم في الوقت الذي يجوز فيه الفرج فليست زائدة.

وهو معنى قول غيره: إنها تأتي للدوام، واستمرار الصفة، كقوله تعالى: ﴿فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ﴾ (١٦٠) ، ﴿وَأَصْبَحَ الَّذِينَ تَمَنَّوْا مَكَانَهُ بِالْأَمْسِ﴾ (١٦١) .

وأما قوله تعالى: ﴿ظل وجهة مسودا وهو كظيم﴾ فهو على الأصل لظهور الصفة نهارا، والمراد الدوام أيضا، أي استقرت له الصفة (نهاره)

[١٦٦] . والحق أن زيادة أصبح جاءت من جهة الإعراب، وليس من جهة المعنى.

المبحث الخامس
الزيادة في الكلام

قولهم: بسم الله الاسم زيادة، قال أبو عبيدة: بسم الله إنما هو الله وأنشد للبيد:

إلي الحول ثم اسم السلام عليكما ومن يبك حولا كاملا فقد اعتذر

أي: يعتذر ويقال معنى اعتذر: أي أتي بعذر معه،أي: السلام عليكما. ومثله: ﴿تبارك اسم ربك﴾ أي تبارك ربك.

الوجه يزاد أيضا في الكلام قال الله تعالى : ﴿ولا تطرد الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه﴾ أي : هو ، و﴿فأينما تولوا فثم وجه الله﴾ [١٦٧] أي فثم الله ، و﴿إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ﴾. أي: لله.

وعلى : تزاد في الكلام . قال حميد بن ثور[١٦٨]

أبي الله إلا أن سرحة مالك على كل أفنان العضاة تروق

أراد : تروق كل أفنان العضاة وعلى زائدة .

وعن : تزاد أيضا كقوله تعالى : ﴿فَلْيَحْذَرِ الَّذِينَ يُخَالِفُونَ عَنْ أَمْرِهِ﴾ [١٦٩].

وإن الثقيلة أيضا تزاد كقوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ﴾ [١٧٠] ، وقال الشاعر [١٧١] :

إنَ الخليفة إن الله سربله سربال ملك به ترجى الخواتيم

وإنَ الثقيلة ، أيضا تزاد كقول الشاعر [١٧٢] :

ما إن رأيت ولا سمعت بمثله [١٧٣]

وقال الله عز وجل: ﴿وَلَقَدْ مَكَّنَّاهُمْ فِيهِ﴾ (١٧٤) قال بعضهم : أراد فيما مكناكم فيه وإن زائدة.

إذ قد تزاد ، كقوله تعالى : ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ﴾ (١٧٥) و﴿وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ﴾ (١٧٦) وقال ابن ميادة (١٧٧) :

إذ لا يزال قائل : أين هو ذلة المشاة عن فرس اللبن

الهوذلة : التحرك والاضطراب.

وما قد تزاد ، كقوله تعالى : ﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ﴾ (١٧٨) و﴿عَمَّا قَلِيلٍ﴾ (١٧٩) و﴿أَيًّا مَا تَدْعُوا﴾ (١٨٠) قيل : المعنى فبنقضهم ميثاقهم وعم قليل وأيا تدعوا فما زائدة فيهن. قال الشاعر (١٨١) :

لو بأبانين جاء يخضها رمل ما أنف خاطب بدم

كأنه أراد: رمل أنف خاطب وما زائدة. قال حسان بن ثابت (١٨٢).

ولدنا بني العنقاء وابنى محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

أكرم بنا ابنا كأنه أراد .

الخاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أفضل المخلوقات . أما بعد، فقد عرضت في هذا البحث بتوفيق الله لقضية من القضايا المهمة، وهى دراسة نحوية للتأكيد من خلال آيات الكتاب المجيد، والتزمت عوض آراء الأقدمين عرضا دقيقا أمينا بأسلوب خال من التعقيد، وحاولت الاستفادة من كل الآراء ، ومن هنا كان البحث وافيا .

وقد وصلت بفضل الله تعالى إلى نتائج أعتقد أنها على غاية من الأهمية وهي:

أولا : الأولى اجتناب عبارة الزيادة فى كتاب الله تعالى، فإن المراد بالزائد من جهة الإعراب لا من جهة المعنى .

ثانيا : عرضت لآراء العلماء في الحروف الزائدة في القرآن الكريم فمنهم من أنكرها، ومنهم من جوزها وجعل وجودها كالعدم، ومنهم من جوزها لغرض التقوية والتوكيد. ووضحت أن الزائد يكون من جهة الإعراب لا من جهة المعنى .

ثالثا : الزيادة موضوع مهم من موضوعات النحو جدير بالدراسة والتصنيف؛ لتوضيح الفرق بين الزيادة في البناء وهو باب خاص بالصرف ، والزيادة في التركيب وهو باب خاص بالنحو .

رابعا : حق الزيادة أن تكون في الحروف وفي الأفعال كما سبق أن وضحنا في هذا البحث، وأما الأسماء فنص أكثر النحويين على أنها لا تزاد ، وقد رأى كثير من المفسرين الحكم عليها في بعض المواضع بالزيادة .

خامسا : تبنى البحث تجلية العديد من المصطلحات الخاصة بالزيادة : واللغو ، والصلة ، والحشو ، والتأكيد ، والمهمل ، والمقحم .

سادسا: ينبغي أن تنمط الزيادة وتدمج في أبواب النحو مستقلة بذاتها.

سابعا : لم أعرض في هذا البحث للزيادة في البناء لكثرة الكتابات؛ حتى قلت بحثًا .

ثامنا : الزيادة لها صلة بالنحو ، ولها صلة بعلم البيان ، ولها صلة بالبلاغة ، ولها صلة بالصرف ، وهي باب واسع في اللغة العربية .

الحواشي

١. الخصائص : لأبي الفتح عثمان بن جني ، تحقيق محمد على النجار ، دار الكتاب العربي بيروت د. ت . ٢: ٢٨٩.
٢. لسان العرب – ابن منظور ، محمد بن مكرم بيروت د. ت .
٣. الخصائص ٣: ٢٨٠.
٤. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمل قرقزان ، دار المعرفة بيروت ط ١ ١٩٨٢٠ ٢: ٧٩.
٥. الأصول في النحو : لابن السراج ، أبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي ،

تحقيق عبد الحسن القتلى ، مؤسسه الرسالة ، ط ١٤٢٠هـ/١.
٦. سورة آل عمران آية ١٥٩.
٧. التفسير الكبير : الفخر الرازي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط ٣، د. ت .
٨. البرهان في علوم القرآن الكريم : بدر الدين الزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة دار التراث ، ٣: ١ ٨.
٩. البحر المحيط في التفسير : لأبي حيان الأندلسي محمد بن يوسف ، طبعة جديدة بعناية الشيخ زهير جعيد ، دار كند ، بيروت ، ١٤١٢هـ ١٩٩٢ ٣: ٥٠٨.
١٠. الكتاب : سيبويه ، عمرو بن عثمان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ط ٣، ١٩٨٣م، ص٣٠٥.
١١. تكررت في الآيتين : (١٥٥) من سورة النساء و (١٣) من سورة المائدة .
١٢. معاني القرآن وإعرابه للزجاج ، أبي إسحاق دار الحديث ، القاهرة ، ط١ ، ١٤١٤ هـ ١٩٩٤ م ١ : ٤٨٢ .
١٣. تفسير ابن عطية (المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ، لابن عطية الأندلسي ، أبي محمد عبد الحق) طبع على نفقة صاحب السمو الشيخ /خليفة بن حمد آل ثان أمير دولة قطر ، ط ١ ١٤٠٢/ هـ ١٩٨٢ م .
١٤. الكتاب ٢: ٣٠٥.
١٥. سورة آل عمران آية : ١٥٩ .
١١. بديع القرآن لابن الإصبع المصري ، تحقيق حفني محمد شرف نهضة مصر ط ١ ١٩٥٧ ص٣٠٥.
١٧. البيت من قصيدة لامرئ القيس في الديوان ١٠٥ – ٦١٢ وشرحه ٤٥- ٦٥، وفي المقتضب٢: ٢٣٦.
١٨. معاني القرآن . للفراء ، يحيي بن زياد ، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار ، دار السرور ، بيروت ، د. ت .
١٩. الكتاب ١ : ١٦٢ .
٢٠. سورة الأحقاف آية ٢٦.
٢١. البحر ٩: ٤٤٧.
٢٢. تفسير ابن عطية ١٣ : ٣٦٤.
٢٣. سورة غافر آية : ٨٢.

24. سورة مريم آية: ٧٤.
25. البحر ٩: ٤٤٧.
26. سورة العنكبوت آية ٢٣.
27. البرهان ٣: ٨٦.
28. البحر٨: ٣٥٥.
29. من غير ريث : أي بطء، أو من غير وقت. اللسان ريث.
30. الكشاف ٣ : ٤٥٧.
31. الكتاب ٢: ٨٢.
32. شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارسي : عبد الله بن بري ، تحقيق عيد مصطفى درويش مطبوعات مجمع القاهرة ، ١٩٨٥ م .
33. البرهان ٣: ٨٦.
34. النساء آية : ١٧١.
35. الأنفال آية : ٦.
36. الأعراف آية : ١٢٨
37. البرهان ٣: ٨٧.
38. الكشاف ٢: ١ ١٤.
39. شرح ابن عقيل ١ : ١٣٩.
40. البحر ٥: ١٥٩ .
41. سورة الأعراف الآية : ٢٠٠.
42. سورة الإسراء آية : ١٠.
43. سورة النساء آية : ٧٨.
44. سورة آل عمران آية : ١٥٩ .
45. سورة المائدة آية : ١٣ .
46. سورة المؤمنون آية٤٠.
47. سورة نوح آية.
48. سورة النساء آية : ٢٨.
49. سورة النساء آية : ٧٨.
50. سورة فصلت آية : ٢٠.

٥١. سورة البقرة آية : ٢٦.
٥٢. معاني القرآن وإعرابه للزجاج١: ١٠٤.
٥٣. سورة البقرة آية . ٨٨.
٥٤. سورة آل عمران آية : ١٥٩ .
٥٥. تفسير ابن عطية : (٢، ٢١٥.
٥٦. المرجع السابق نفسه .
٥٧. سورة فصلت آية : ٣٤.
٥٨. البرهان في علوم القرآن ٣: ١١.
٥٩. تفسير ابن عطية – ١٣ : ١١٣ .
٦٠. سورة : الحديد آية : ٢٩.
٦١. ابن ملكون هو : إبراهيم بن محمد بن منذر ، أبو إسحاق بن ملكون الحضرمي . نحوى ، من أهل إشبيلية مولدا ووفاة . توفي عام (٥٨١ هـ:١١١٩م) من مصنفاته : إيضاح المنهج وشرح الجمل والنكت على التبصرة للمصيري . انظر : (بغية الوعاة ١٨٨ . وتذكرة النوادر١٢٩ والأعلام ٦٢/١) .
٦١. السكوني هو : عمر بن محمد بن حمد بن خليل ، أبو على السكوني . مقرئ من فقهاء المالكية، إشبيلي نزل تونس . من مصنفاته : التمييز لما أودعه الزمخشرى من الاعتزالات في تفسير الكتاب العزيز، وكتاب مسألة في أصول الدين على مذهب أهل السنة. انظر ترجمته في: (نفح الطيب ١٢ :١١٥٠ وكشف الظنون ١٢ ١٤٨ . وهدية العارفين ١١ :٢٨١. والأعلام ٦٣/٥.
٦٣. سورة : الحديد آية : ٢٩.
٦٤. سورة الأعراف آية : ١٢
٦٥. البرهان ٣: ٩٠
٦٦. سورة الحديد آية ٢٩
٦٧. البرهان ٣: ٩٠
٦٨. انظر التبصرة في القراءات لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي ، تحقيق محي الدين رمضان ، معهد المخطوطات العربية الكويت ط ١ : ١٩٨٥ .
٦٩. تفسير ابن عطية ١٤: ٣٢٠.
٧٠. سورة الحديد آية : ٢٩.

٧١. سورة الأعراف : ١٢ .
٧٢. سورة ص آية : ٧٥.
٧٣. البرهان ٣: ٩٠.
٧٤. سورة : طه آية : ٩٢- ٩٣.
٧٥. سورة المعارج : ٤٠.
٧٦. سورة الواقعة آية : ٧٥.
٧٧. سورة القيامة آية : ١ .
٧٨. سورة الأنعام آية : ٥٩.
٧٩. سورة الملك آية ٣٠.
٨٠. سورة المؤمنون آية : ٩١.
٨١. سورة الأنعام : ٣٤.
٨٢. نوح آية : ٤.
٨٣. سورة الحج آية : ٢٣.
٨٤. سورة البقرة آية : ٢٧١.
٨٥. سورة آل عمران آية : ١٥٩ .
٨٦. سورة المائدة آية١٣
٨٧. البرهان ٣: ٩٢.
٨٨. سورة النساء آية٧٩
٨٩. سورة النساء آية : ٧٩.
٩٠. سورة الأنبياء آية : ٤٧.
٩١. سورة البقرة آية : ١٩٥
٩٢. سورة الحجر آية : ١٩
٩٣. سورة مريم آية : ٢٥.
٩٤. سورة العلق آية : ١٤
٩٥. سورة الحج آية.
٩٦. سورة الحج آية : ٢٥.
٩٧. سورة ص آية : ٣٣.
٩٨. البرهان ٣: ٩٥.

٩٩. المرجع السابق نفسه .
١٠٠. سورة المؤمن آية : ٢ .
١٠١. سورة القلم آية : ٦ورأي سيبويه انظر الكتاب ٣: ٩٦
١٠٢. معاني القرآن الكريم للأخفش سورة القلم .
١٠٣. معاني القرآن الكريم للفراء سورة القلم .
١٠٤. البحر المحيط ١ : ٢٣٧.
١٠٥. سورة يونس آية : ٢٧.
١٠٦. معاني القرآن الكريم للأخفش سورة يونس .
١٠٧. سورة الشورى آية: ٤٠
١٠٨. سورة القيامة آية: ٤٠
١٠٩. سورة الزمر آية: ٣٦
١١٠. سورة القيامة آية. ٤٠. .
١١١. المقرب : ابن عصفور الإشبيلي ، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية ، بيروت ط ، ١٤٠٣/، ١٩٨٣ .
١١٢. سورة النمل آية ٧٢.
١١٣. سورة الأنبياء آية : ١
١١٤. سورة البقرة آبه : ١٩٥ .
١١٥. الكشاف ٣: ٣١٥، ٣٨٩.
١١٦. النشر في القراءات العشر لابن الجزري، والتذكرة في القراءات الثماني ، ابن غليون الحلبي.
١١٧. انظر البحر المحيط ٨، ٢٩٩
١١٨. سورة النساء آية : ٢٩.
١١٩. البرهان ٣: ٢٦.
١٢٠. الكشاف ١ : ٥٣٣.
١٢١. سورة الزمر آية: ١٢.
١٢٢. الكشاف : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٢ .
١٢٣. سورة النساء آية ٣٦ .
١٢٤. سورة الأعراف آية ١٥٤

١٢٥. سورة يوسف آية : ٤٣ .
١٢٦. سورة البقرة آية : ٩١ .
١٢٧. سورة البروج آية : ١٦
١٢٨. سورة المعارج آية : ١٩
١٢٩. سورة طه آية : ١١٧.
١٣٠. سورة الأنبياء آية : ١١
١٣١. سورة الأنفال آية : ٣٣
١٣٢. البرهان ٣: ٩٨.
١٣٣. سورة المؤمنون .
١٣٤. سورة مريم آية ١٩ .
١٣٥. معاني القرآن وإعرابه للزجاج ٣: ٣٢٨.
١٣٦. هذا البيت من الشعر منسوب إلى رؤبة ، وقد وجدته في ديوانه المسمى مجموع أشعار العرب المشتمل على ديوان رؤبة. والقتير الشيب، قيل: هو أول ما يظهر منه ، وفى الحديث أن رجلا سأل النبي صلى الله عليه وسلم عن امرأة أراد نكاحها، قال: أي النساء هي؟ قال : قد رأت القتير، قال: دعها. والقتير: المشيب، وأصله رءوس مسامير حلق الدروع تلوح فيها ، شبه بها الشيب إذا نقب في سواد لشعر . (راجع اللسان – قتر) وكان في البيت بمعنى وقع وحدث .
١٣٧. تفسير ابن عطية ٩: ٤٦٢ ، ٤٦٣ .
١٣٨. سورة الفرقان آية : ١٠ .
١٣٩. الأضداد لأبن الأنباري : ٥٠.
١٤٠. سورة النساء آية : ٩٦.
١٤١. سورة الإسراء آية : ٣٢.
١٤٢. سورة مريم آية : ٣٠.
١٤٣. البحر٧: ٢٥٨
١٤٤. الكشاف ٣: ١٧ .
١٤٥. شرح ابن يعيش ٧: ١٠٠ .
١٤٦. أمالي ابن الشجري ١ : ٣٢١، ٣٢٢.
١٤٨. وانظر في هذه المسألة الأشباه١: ٢٩٦، وسيبويه١: ٢٨٩ والخصائص ٣: ٣١،

والرضى٢: ٢٧٢ والمغنى٢: ١٥٩ والهمع١: ١٦٦ والكافية ٢: ٢٧٣، والروض الأنف١ : ٢٢٧، والخزانة ٣٧: ٤-٤٠ والمقتضب٤: ١١٧، ١١٨.

١٤٩. وقد ورد: فكيف إذا حللت ديار قوم، في شرح المفصل فكيف إذا مررت ديار قوم والبيت للفرزدق، من قصيدة له يمدح فيها هشام بن عبد الملك، وقيل: يمدح سليمان بن عبد الملك وهى فى ديوانه ٨٣٥-٤٤٠ والبيت في سيبويه١: ١٨٩ ببعض تغيير وانظر الخزانة ٤: ٣٧-٤ والعين٢: ٤٣-٤٧ والمغنى١: ٢٢٢ والسيوطى١٣٦، ١٣٧وشرح ابن يعيش٧: ١٠٠.

١٥٠. انظر الانتصار ١٤٣ ، ١٤٤.

١٥١. انظر حواشي شرح ابن عقيل١: : ٢٩٠.

١٥٢. شرح ابن عقيل ١ : ٢٨٨، ٢٨٩

١٥٣. شرح التبريزي ٣: ٢٢.

١٥٤. شرح ابن عقيل ٢: ١٥١ وفى ديوانه: ١٩ أنشد هذا البيت ابن عقيل ولم ينسبه إلى قائل، ولم يعرف العلماء له قائلا، يروى المصراع الأول منه جياد بني تسامى ويروى العجز، على المهطلة الصلابة .

١٥٥. انظر ابن عقيل ١ : ٢٩١ والحاشية المرجع السابق نفسه .

١٥٦. شرح ابن عقيل ١ : ٢٩٣.

١٥٧. المرجع السابق نفس .

١٥٨. سورة المائدة آية : ٥٣.

١٥٩. سورة الأحقاف آية ٢٥ .

١٦٠. سورة القصص آية : ١٢.

١٦١. البرهان ٣: ٨٠

١٦٢. مجاز القرآن ١٦١.

١٦٣. ديوانه ص٢١٤ والخصائص ٣/٢٩ وتأويل مشكل القرآن ص ٢٥٥ .

١٦٤. الأنعام : ٥٢.

١٦٥. القصص : ٨٨.

١٦٦. البقرة : ١٥٥.

١٦٧. الإنسان: ٩

١٦٨. ديوانه ص٤ وتأويل مشكل القرآن ص ٢٥٠، وأدب الكاتب٣، ٥.

١٦٩. النور: ٦٣.

١٧٠. هو جرير، والبيت فى ديوانه ص ٦٧٢(نعمان طه) ، وتأويل مشكل القرآن ص ٢٥١والخزانة ٣٦٤/١٠ .

١٧١. هو دريد بن الصمة وعجز البيت: "كاليوم هانئ أنيق جرب" ديوانه ص ٣٤، والشعر والشعراء٣٠٢/١ وتأويل مشكل القرآن ص٢٥١ والمغنى ص٧٥٧ رقم ١١٥٢.

١٧٢. جاء بعد "بمثله" في العالمينا، ولا وجه لها ؛ لأن الوزن يختل.

١٧٣. الأحقاف : ٢٦

١٧٤. البقرة : ٣٠.

١٧٥. لقمان : ١٣ .

١٧٦. مختلف في نسبته ، فهو لابن هرمة في شعره ص ١١٩.

١٧٧. النساء : ١٥٥ والمائدة : ١٣ .

١٧٨. المؤمنون : ٤٠.

١٧٩. الإسراء : ١١٠.

١٨٠. هو مهلهل بن ربيعة، والبيت في ديوانه ص ٧٧ ومعجم ما استعجم ٩٦/١ ومغنى اللبيب١: ٧٤٥ رقم ٥٨٢ وينسب لعصم بن النعمان في معجم الشعراء ص ٢٧٥ وبلا نسبة في سر صناعة الإعراب.

١٨١. والبيت في ديوان حسان ، ص ١٣٠ والحيوان ١٤٨/٧والموشح ص ٨٢.

ثبت المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم ﴿كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير﴾ [آية ١ من سورة هود] .

٢. الإبدال: ابن السكيت . تحقيق حسين محمد شرف . القاهرة ١٣٧٩هـ.

٣. الإبدال: أبو الطيب اللغوي ، تحقيق عز الدين التنوخي ، مطبوعات مجمع دمشق ١٩٦٠١٣٧٩.

٤. أدب الكاتب : ابن قتيبة الدينوري ، تحقيق محمد الدالي مؤسسة الرسالة . بيروت ط ١ ، ١٩٨٢.

٥. الأزهرية في علم الحروف، الهوري ، علي بن محمد، تحقيق عبد المعين الملوحي ، مطبوعات مجمع دمشق ط ١ ١٩٨١ .
٦. أساس البلاغة : الزمخشرى ، جار الله محمود بن عمر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
٧. أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، قراءة محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ، ودار المدني بجدة ط ١ ، ١٩٩١.
٨. الأشباه والنظائر : جلال الدين السيوطي ، تحقيق عبد العال سالم مكرم ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط ١٩٨٥.
٩. إعراب القرآن الكريم وبيانه ، محيي الدين الدرويش ، دار اليمامة دمشق بيروت ط ٧، ١٤٢٠ هـ/١٩٩٩.
١٠. إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم : ابن خالويه ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، مكتبة الزهراء . القاهرة عن طبعة حيدر آباد الدكن ، الهند، د. ت .
١١. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب : ابن السيد البطليوسي . تحقيق مصطفى السقا، وحامد عبد المجيد دار الشئون الثقافية، بغداد ط ٢ ، ١٩٩٠.
١٢. أمالي الزجاجي : أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي . تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ط ١٣١٢هـ.
١٣. أمالي ابن الشجري : هبة الله بن علي ، حيدر آباد الدكن ١٣٩٠هـ.
١٤. أمالي القالي: أبو علي ، إسماعيل بن القاسم ، مطبعة السعادة ، القاهرة، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣ م
١٥. أمالي المرتضي (غرر الفوائد ودرر القلائد) الشريف المرتضي ، علي ابن الحسين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، ط ٢، ١٩٦٧ م.

١٦. أوضح المسالك إلي ألفية ابن مالك : ابن هشام ، عبد الله جمال الدين – بن يوسف ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ط ١٣٢٥ هـ ـ ١٩٥٦ م.
١٧. بدائع الفوائد : ابن قيم الجوزية ، دار الكتاب العربي، بيروت. د . ت.
١٨. البرهان في علوم القرآن: بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة دار التراث القاهرة . د. ت.
١٩. تأويل مشكل القرآن ابن قتيبة الدينوري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار التراث ، القاهرة.
٢٠. تفسير البحر المحيط : أبو حيان الأندلسي ، محمد بن يوسف ، طبعة جديدة بعناية الشيخ زهير جعيد ، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٢م.
٢٢. تفسير فتح القدير: محمد بن علي الشوكاني ، دار إحياء التراث العربي بيروت د . ت.
٢٣. تفسير الكشاف : الزمخشرى ، جار الله محمود بن عمر. دار إحياء التراث العربية، بيروت .
٢٤. تهذيب اللغة : الأزهري ، محمد بن أحمد ، تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ، ط ا ،١٩٦٤ م.
٢٥. الخصائص : ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي بيروت.
٢٦. ديوان امرئ القيس ، بشرح حسن السندوسي المكتبة الثقافية ، بيروت ط ٧، ١٤٠٢ /١٩٨٣.
٢٧. ديوان أمية ابن أبي الصلت : تحقيق بهجة عبد الغفور الحديثي دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ط١ د. ت .
٢٨. ديوان حسان بن ثابت: تحقيق سيد حنفي حسين دار المعارف بمصر

١٩١٧ م.

٢٩. ديوان حميد بن ثور الهلالي: صنعه عبد العزيز الميمنى الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د. ت. وتحقيق محمد نجم دار بيروت ط١، ١٩٩٥ .

٣٠. ديوان دريد بن الصمة : جمع وتحقيق محمد جزر دار قتيبة دمشق ، ١٩٨١م .

٣١. ديوان الفرزدق (همام بن غالب) دار صادر- بيروت ، د. ت ، طبعة الصاوي القاهرة ، ١٩٥٤.

٣٢. ديوان لبيد بن ربيعة العامري تحقيق إحسان عباس، نشر وزارة الإعلام في الكويت ، مطبعة حكومة الكويت ط ٢، ١٩٨٣ م .

٣٣. ديوان المهلهل شرح وتحقيق أنطوان محسن القفوال، دار الجيل بيروت د. ت.

٣٤. رصف المباني في شرح حروف المعاني: المالقي، أحمد بن عبد النور، تحقيق أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط١ ، ١٩٧٥ م

٣٥. شرح أدب الكاتب. الجواليقي، موهوب بن أحمد، مكتبة القدسي، القاهرة ، ١٣٥٠ هـ.

٣٦. شرح التصريح على التوضيح: الأزهري، خالد بن عبد الله دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، د. ت.

٣٧. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك : تحقيق أحمد سليم الحمصي ، ومحمد أحمد قاسم ، دار جروس ، طرابلس ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٠م.

٣٨. شرح المفصل:ابن يعيش، عالم الكتب بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة.

٣٩. الصحاح: الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤ م

٤٠. الكتاب: سيبويه، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط٣، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م
٤١. كتاب الإبانة في اللغة العربية، سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، تحقيق عبد الكريم خليفة وآخرين. ، ط ١ ، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م.
٤٢. كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي مؤسسة دار الهجرة ، إيران ، ١٤٠٩ هـ.
٤٣. لسان العرب: ابن منظور، محمد بن مكرم، دار صادر. بيروت. د.ت .
٤٤ . المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز(تفسير ابن عطية) : أبو محمد عبد الحق عطية الأندلسي ، تحقيق الرحالي الفاروق وآخرين ، الدوحة ، ط ١ ، ١٣٩١هـ ١٩٢٢م.
٤٥. المخصص: ابن سيده، علي بن إسماعيل، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ت
٤٦. معاني القرآن: الأخفش الأوسط ، سعيد بن مسعدة ، تحقيق فائز فايس ، الكويت ، ط ٢ ١٤٠١ هـ/١٩٨١.
٤٧. معاني القرآن : الفراء ، يحيى بن زياد ، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد على النجار دار السرور ، بيروت ، د . ت.
٤٨. معاني القرآن وإعرابه: الزجاج، أبو إسحاق إبراهيم بن السري ، تحقيق عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت ، ط١ ١٤٠٨ هـ/١٩٨٨.
٤٩. مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب : ابن هشام الأنصاري ، جمال الدين ، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، دار الفكر ، ط٢، ١٩٦٩م
٥٠. المقتضب لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب بيروت د. ت.
٥١. المجموع في التصريف: ابن عصفور الإشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة دار الآفاق الجديدة، بيروت ط ٤ ١٩٧٩ م .
٥٢ . همع الهوامع شرح جمع الجوامع من علم العربية، السيوطي ، جلال الدين ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ط ١ ، ١٣٢٢م .

" دراسة تحليلية عزفية لرومانس بتهوفن رقم (١) لآلة الكمان "

د/ حمدي مصطفى عيد [*]

تحتل آلة الكمان المرتبة الأولى من بين جميع آلات الاوركسترا ؛ لما لها من دور متميز في أداء الأعمال الموسيقية ، ومقدرة خاصة في أداء أدق التعبيرات الموسيقية ، مثلها في ذلك مثل الصوت البشري ، كما أنها تعد العمود الفقري لعائلة الوتريات ذات القوس ، ويتضح ذلك في أغلب الأعمال الأوركسترالية (خاصة في العصر الرومانتيكي) .

حظيت آلة الكمان باهتمام العديد من المؤلفين عبر مختلف العصور وقد بدأت الكتابة للآلات الوترية عامة ولآلة الكمان خاصة منذ عصر الباروك ، ويتضح ذلك جليا في تعدد مؤلفات الكمان مثل الكونشرتو-الصوناتا-الرومانس.

ويعد بيتهوفن ' من أبرز مؤلفي العصر الرومانتيكي ، وله أعمال متميزة لآلة الكمان منها لرومانس موضوع الدراسة .

وكلمة رومانس "Romance " تعني رواية غرامية أو قصة خيالية، ولقد أطلق هذا الاسم على الإنتاج الفني الذي ولد في الفترة ما بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر تقريبا ؛ لما اتسمت به تلك الأعمال من الإفراط في العاطفية وسرحات الخيال البعيدة [1].

(*) أستاذ مساعد بالمعهد العالي للموسيقى العربية / أكاديمية الفنون بالهرم.

(١) محسن الصياد- مصر، الموسيقى في العصر الرومانتيكي...التحليق، شبكة المعلومات ، ٢٠٠١/٠٧/٢٢.

ويجب علي العازف المنفرد أن يتميز بالبراعة في الأداء والتعبير ، وتكون لديه القدرة على التفهم الكامل لدور الآلة المنفرد في تحاورها مع الاوركسترا لعزف الرومانس .

ولابد لدارسي العزف على آلة الكمان من عزف الرومانس خاصة ؛ لتعلم كيفية الأداء والتعبير عن أدق الأحاسيس لهذا المؤلف ، ومن هذا المنطلق برزت مشكلة البحث التي ظهرت للباحث من (خلال خبرته في التدريس بالمعهد العالي للموسيقى العربية بقسم الآلات – تخصص كمان) ، حيث إن مناهج العزف على آلة الكمان (الشق الغربي) في مرحلة الدراسات العليا التي تبدأ بمرحلة " الدبلوم ، الماجستير والدكتوراه " تتضمن قيام الدارسين بعزف عدة صيغ مختلفة لآلة الكمان ، ومنها الرومانس رقم (١) لمادة دراسات متقدمة في الأداء.

من هنا يهدف البحث إلى تحليل الرومانس رقم (١) تحليلا عزفيا بهدف وضع ترقيمات مقترحة للأصابع وتعديل بعض أشكال القوس لتسهيل أدائه على آلة الكمان .

ومن هنا تظهر أهمية هذا البحث :

حيث يسعى إلى تحليل العزفي لرومانس بيتهوفن رقم (١) لآلة الكمان ، ووضع ترقيمات مقترحة لأصابع اليد اليسرى وأشكال الأداء بالقوس ؛ للتغلب على صعوبات الأداء والتعبير، ليس فقط لدارسي آلة الكمان بالمعهد بل في الكليات المناظرة .

لذلك اختار الباحث الرومانس مصنف رقم (١) في مقام فا الكبير" لبيتهوفن " عينة لبحثه .

ويقسم الباحث هذه الدراسة إلى مبحثين :-

الأول : الإطار النظري ، الذي بدوره يتحدد في :

- بتهوفن.
- الروندو.

الثاني : الإطار العملي " الدراسة التحليلية " ، وتنقسم إلى جزأين :-

- التحليل البنائي.
- التحليل العزفي.

الإطار النظري

أولا: بيتهوفن *

شهدت مدينة بون الألمانية ميلاد الفنان العبقري لودفج فان بيتهوفن عام ١٧٧٠، وتم تعميده في ١٧ ديسمبر ١٧٧٠. وظهر تميزه الموسيقي منذ صغره، فنشرت أولى أعماله وهو في الثانية عشر من عمره عام ١٧٨٣، واتسعت شهرته كعازف بيانو في سن مبكرة ثم زاد إنتاجه وذاع صيته كمؤلف موسيقى، عانى بيتهوفن كثيراً في حياته عائلياً ، وصحياً فبالرغم من أن أباه هو معلمه الأول الذي وجه اهتمامه للموسيقى ولقنه العزف على البيانو والكمان ، فإنه لم يكن الأب المثالي ، فقد كان مدمناً للكحول ، كما أن والدته توفيت وهو في السابعة عشر من عمره بعد صراع طويل مع المرض ، تاركة له مسئولية العائلة؛ مما منعه من إتمام خطته والسفر إلى فيينا ، عاصمة الموسيقى في ذلك العصر.

(*) سمر كرم ، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ، www.dw-world.de.

حياته في فيينا عاصمة الموسيقى:

في ١٧٨٩ تحقق حلمه أخيراً ، فقد أرسله حاكم بون إلى فيينا ، وهناك تتلمذ على يد هايدن . ولكن بيتهوفن صاحب الألحان واجه بعض الخلافات مع معلمه ، وعندما سافر هايدن إلى لندن ، درس بيتهوفن على يد أساتذة آخرين مثل " ساليري " " وشينك " " وألبريشتبيرجر " .

وقد أسهمت كل هذه الدروس والاحتكاكات في تكوين شخصيته الفنية ، وحاول أن يشق لنفسه طريقًا كعازف في عاصمة الموسيقى، وسرعان ما لاقى مكانة كبرى خاصة في الأوساط الأرستقراطية ، فقد حاز إعجاب الأسرة الملكية وعومل كصديق أكثر منه مؤلفاً .

وبالرغم من ذلك فقد عاش ومات فقيراً ، وأصبح غناه هو أعماله الفنية المتميزة ، فقد جاء إنتاجه الفني غزيراً حتى بعد إصابته بالصمم .

صمم بيتهوفن والتحول الكبير في شخصيته:

بدأت إصابة بيتهوفن بصمم بسيط عام ١٨٠٢ ؛ مما اضطره الانسحاب من الأوساط الفنية تدريجياً وأمضى حياته بلا زواج ، غير أنه لم يتوقف عن الإنتاج الفني ولكن أعماله اتخذت اتجاهًا جديدًا .

ومع ازدياد حالة الصمم التي أصابته ، امتنع عن العزف في الحفلات العامة ، وابتعد عن الحياة الاجتماعية واتجه للوحدة وقلت مؤلفاته ، وأصبحت أكثر تعقيداً ، حتى أنه رد على انتقادات نقاده بأنه يعزف للأجيال القادمة .

وبالفعل مازالت أعماله حتى اليوم من أهم ما أنتجته الموسيقى الكلاسيكية العالمية . واكتسبت اثنتان من السيمفونيات التي كتبها في صممه أكبر شعبية، وهما السيمفونية الخامسة والتاسعة ، كما أنه أحدث الكثير من التغييرات

في الموسيقى، وأدخل الغناء والكلمات في سيمفونيته التاسعة ، فجاءت رسالته إلى العالم " كل البشر سيصبحون أخوة ".

وبالرغم من اليأس الذي أصابه في أوقات عديدة ، وكاد يصل به للانتحار، فإنه قاوم ووجه طاقته كلها للإبداع الفني ، حتى أنه قال يوماً : " *يا لشدة ألمي عندما يسمع أحد بجانبي صوت ناي لا أستطيع أنا سماعه ، أو يسمع آخر غناء أحد الرعاة بينما أنا لا أسمع شيئاً ، كل هذا كاد يدفعني إلى اليأس ، وكدت أضع حداً لحياتي اليائسة ، إلا أن الفن وحده هو الذي منعني من ذلك* " .

ولكن معاناته لم تطل كثيراً ، فقد توفي عن عمر يناهز السابعة والخمسين ، بعد أن أثرى الموسيقى الكلاسيكية العالمية وصار أحد أعلامها الخالدين .

أعمال الاوركسترا:

* تسع سيمفونيات .
* افتتاحيات ليونور، كوريو لانوس ايغمونت.
* كونشرتو للكمان والاوركسترا .
* رومانس رقم ١ و ٢ للكمان والأوركسترا .
* عشر سوناتا للكمان والبيانو.
* ست عشرة رباعية وترية .
* خمس سوناتات للتشيلو والبيانو.
* كونشرتو التشيللو والأوركسترا .
* ثماني ثلاثيات للبيانو والكمان والتشيللو.

* تنويعات على لحن لديابيللي .
* اثنان وثلاثون تنويعا للبيانو.
* خمسة أعمال كونشرتو للبيانو والاوركسترا .
* فوجة .
* أوبرا فيديليو.
* موسيقى الكورال .
* قداس ميسا سولمنييس .

موسيقى البيانو:

* اثنتان وثلاثون سوناتا أشهرها السوناتا الرابعة عشرة والمعروفة لاحقاً بـــ (ضوء القمر) وسوناتا Appassionato.

ثانيا: الروندو

ما هية الروندو:

إن مصطلح روندو يعني دائرة " رقص وغناء " ، ويأتي منشأ الروندو من الأغاني الجوقية مع اللازمة ، وهذه الأغاني مبنية بحيث يأتي المقطع أولا ومن ثم تأتي اللازمة ويتغير نص المقطع كل مرة عند تكرار الموسيقى ويبقى نص اللازمة كاملا أو يبقى جز ء كبير منه .

والروندو هو القالب الذي يعرض فيه الموضوع نفسه ثلاث مرات على الأقل ، ويظهر بوضوح في هذا القالب مبدأ الإعادة "المرجع" ويسمى الموضوع المتكرر باللحن الرئيسي ، وتسمى الأجزاء الموجودة بين هذا اللحن الرئيسي " أحداثا " ، وهذه الأحداث ذات محتوى مستقل ولا تتكرر في الأجزاء الأخرى والمخطط العام للروندو هو .... A – B – A١ – C – A٢ .

ويمثل الروندو توسعا أكبر للقالب بالمقارنة مع القوالب ذات الجزأين والأجزاء الثلاثة وذلك عن طريق دمج عدة أجزاء في القالب ، وهذا يظهر بصورة واضحة إذا تصورنا الروندو كتتابع ثلاثة قوالب مترابطة بأجزاء مشتركة .[١]

صيغة الروندو القديم " ذو المقاطع ":

يحـــوي اللحن الرئيسي طابعا غنائيا راقصا من ثمانية مقاييس ، ونادرا ما يتألف من ستة عشر مقياسا وكان الروندو يتألف من جملتين متشابهتين وينتهي بكاديزا تامة ، ويتم عرض اللحن الرئيسي من ثلاث حتى خمس مرات وفي حالات خاصة ثماني مرات ، ولا أثر لوجود الكودا في الروندو القديم .

صيغة الروندو البسيط Simple Rondo "الصيغة الدائرية " :

تعتمد كل صيغ الروندو على مبدأ واحد هو : تقرير فكرة كاملة في البداية ، تتناوب كلها أو جزء منها مع أقسام متباينة عديدة متعاقبة ، والنوع الذي نتناوله هنا بالدراسة هو ما يسمى " الروندو البسيط " حيث لا يخرج تصميمه عن الشكل الأتي :

$A - B - A_1 - C - A_2$ وفيه يعاد اللحن الرئيسي ثلاث مرات على الأقل وقد يصل إلى أربعة أو أكثر .

أما عن منشأ تلك الصيغة فكانت من البساطة بحيث لم تنتشر إلا في مطلع نهضة موسيقى الآلات في القرن السابع عشر، وبظهور صيغ أخرى أرقى

(١) سيدرك ثورب ديفي ، التحليل الموسيقي، ترجمة د . سمحه الخولي ، د . حسين فوزي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

وأعقد تركيبا أخذ الروندو البسيط يختفي بالتدريج حيث حلت محله صيغ أخرى أنسب للتعبير عن أفكار ومشاعر وأجواء أرفع وأعقد من ذي قبل . [١]

الإطار العملي

الدراسة التحليلية

لقد بنى الباحث أساسا للدراسة التحليلية بحيث تشتمل على :-

١. تحليل الشكل البنائي لرومانس بتهوفن مصنف رقم (١) " .

٢. التحليل العزفي، ويرتكز على ثلاثة عناصر :-

أ - الأشكال الإيقاعية للأفكار البنائية التي قام عليها الرومانس .

ب- الحليات التي تضمنتها.

ج - الترقيمات وأشكال القوس.

أولا : تحليل الشكل البنائي:

الصيغة البنائية : جاء لحن هذا الرومانس في قالب الروندو البسيط - Simple Rondo.

التقسيم العام:

(A) - من م ١ : م ١٩ قفلة تامة في سلم فا الكبير .

(B)- من م ٢٠ : م ٣٦ قفلة غير تامة في سلم دو الكبير.

---

(١) فيكتور بابينكو ، تحليل القوالب الموسيقية ، ترجمة عماد حموش ، ماجد دحدل ، وزارة الثقافة – المعهد العالي للموسيقى ، دمشق ، ١٩٩٨.

ومن م ٣٧ : م ٣٩ وصلة لحنية الهدف منها تأكيد العودة للسلم الأساسي فا الكبير تمهيدا لإعادة لحن القسم الأساسي (A٢) .

الدليل اعتماد لحن الكمان على تكرارات لحنية بشكل رتيب ينتهي بحركة لحنية كروماتية . (A٢) من م ٤٠ : م ٥٨ الضلع الأول " الدوبل كروش الأول " قفلة تامة في سلم فا الصغير.

يلاحظ في نهاية لحن القسم الأساسي انحراف اللحن مقاميا إلى سلم فا الصغير .

وبأسلوب التدخل.

(C)- من م ٥٨ : م ٦٩ الضلع الأول " الدوبل كروش الأول " .

قفلة نصفية في سلم فا الصغير .

ومن م ٦٩ : م ٧٨ وصلة لحنية الهدف منها الخروج من روح سلم فا الصغير والعودة لروح سلم فا الكبير تمهيدا لإعادة القسم الأساسي (A٣) .

واعتمد اللحن الأساسي للكمان على نماذج لحنية قصيرة رتيبة تتكرر ثم إضافة عنصر الكروماتية لها حتى ينتهي تأثير سلم فا الصغير ويهيئ المستمع للسلم الأساسي فا الكبير .

(A٣) من م ٧٩ : م ٨٩ الضلع الأول قفلة تامة في سلم فا الكبير .

من م ٨٩ : م ١٠٣ قسم ختامي " كودا " الضلع الثاني.

قفلة تامة في سلم فا الكبير.

(A) من م ١ : م ١٩ لحن القسم الأساسي للمقطوعة .

عبارة عن جملة موسيقية تتكرر مرتين بالإضافة لعبارة موسيقية .

الجملة من م ١ : م ٨ الضلع الثالث الكروش الأول .

تتكرر في م ٩: م ١٦ الضلع الأول وما بينهما وصلة لحنية مونوفونية .

العبارة من م ١٦ الضلع الثاني : م ١٩ .

المصاحبة غلب عليها الهارمونية الراسية والهرمونية في أسلوب " Bass ostonato " باص الأرضية مع ظهور لمحات خاطفة لنسيج المونوفوني في م ٨ الثالث والرابع و م ١٦ الضلع الثاني حتى م ١٧ الضلع الثاني .

لاحظ أن لحن القسم (B) " الاستطراد اللحني الأول " استغل بداية لحن الكمان في قسم (A) اللحن الأساسي ، كما استغل النموذج الإيقاعي الثاني من لحن (A) وكذلك النموذج الإيقاعي الخامس في م ٢٦الضلع الأول .

كما استغل لحن (C) " الاستطراد اللحني الثاني " نموذج لحني إيقاعي ورد في بداية اللحن الأساسي (A) في م ٢ وكذلك في الموازير من م ٦٥ : ٦٨ .

١. في لحن (B) " الاستطراد اللحني الأول " وردت الانتقالات المقامية الآتية:

بدأ لحن قسم (B) في سلم فا الكبير ثم انتقل لسلم رى الصغير بدءا من م ٢٤ : م ٢٧ ثم انتقل إلى سلم دو الكبير من م ٢٨ : م ٣٨ الضلع الأول ثم بدأ يعود مسار اللحن للسلم الأساسي فا الكبير .

٢. في لحن قسم (C) "الاستطراد اللحني الثاني " وردت الانتقالات المقامية الآتية:

بدأ لحن قسم (C) في سلم فا الصغير ثم انتقل إلى سلم رى بيمول الكبير من م ٦١ : م ٦٥ الضلع الثالث ثم انتقل بعدها لسلم سي بيمول

الكبير من أنكروز م ٦٦ : م ٦٦ ثم انتقل بعدها لسلم دو الكبير من انكروز م ٦٧ : ٦٧ ثم انتقل بعدها لسلم فا الصغير من انكروز م ٦٨ : م ٦٩ الضلع الأول " دوبل كروش الأول " .

لا مانع من اعتبار لحن الأقسام الاعتراضية (B) ، (C) جاء في صورة تفاعلية ؛ نظرا لاعتماد القسمين على نماذج لحنية وإيقاعية سبق ورودها في لحن القسم الأساسي (A) فضلا عن توفر عنصر الانتقالات المقامية المثيرة في كل من القسمين .

<u>النماذج الإيقاعية الأساسية التي اعتمد عليها لحن القسم الأساسي :</u>



النموذج الإيقاعي الأول م ٩ ....

النموذج الإيقاعي الثاني م ١٠.......

النموذج الإيقاعي الثالث من انكروز م ١١:١١....

النموذج الإيقاعي الرابع من انكروز م ١٣ : ١٣ الضلع الثالث الكروش الأول تكرر في م ١٤ .



النموذج الإيقاعي الخامس م ١٦ الضلع الثاني والثالث وتكرر في م ١٦ ، ١٧.

13

الخلية اللحنية الوحيدة المستخدمة والمستغلة طوال لحن (أ) جاءت في منتصف لحن الجملة الموسيقية من م أنكروز م ٥ : ٥ الضلع الثالث الكروش الأول وتتكون من:

نموذج لحني– قفزات صاعدة ثم هابطة تظهر هارمونية V٧ في سلم فا الكبير.



نموذج إيقاعي– استغل بالتكرار في م ٦

لاحظ وجود حركات لحنية كروماتية أو هارمونية في الموازير الآتية:

م ٣	الضلع الثاني	لحن كروماتي
م ٤	الضلع الثاني	لحن كروماتي
م ٦	الضلع الرابع	لحن كروماتي أو " هارمونية كروماتية "
م ٨	الضلع الثالث والرابع	وصلة لحنية مونوفونية " لحن كروماتي "
م ١٥	الضلع الثاني	هارمونية كروماتية في المصاحبة "الباص "
م ١٧	الضلع الثالث	هارمونية كروماتية

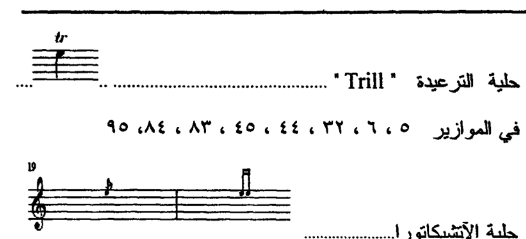
٣. <u>الحليات المستخدمة في أداء الرومانس</u>

تضمن الرومانس ثلاث حليات فقط :–

حلية الجربتو ، وحلية الترعيدة " Trill " ، وحلية الآتشيكاتورا .

حلية " الجربتو " ....

في الموازير   ١ ، ٧ ، ٢٠ ، ٢٦ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٧٩ ، ٨٥



حلية الترعيدة " Trill " ....

في الموازير ٥ ، ٦ ، ٣٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٨٣ ، ٨٤، ٩٥

حلية الآتشيكاتورا.......................

في الموازير ٣ ، ٣٦ ، ٤٢ ، ٨١ ، ٩٧

ثانيا : التحليل العزفي :

يتكون الرومانس – وهو عبارة عن لحن موسيقي لآلة الكمان بمصاحبة الاوركسترا كما ذكرنا سابقا – في قالب " الروندو البسيط " Simple Rondo وهو من القوالب الآلية ، في سلم فا الكبير من مائة وثلاثة مازورات وتقوم آلة الكمان بمحاكاة الاوركسترا ومحاورته في لحن جميل ، ويظهر مهارة العازف في أداء الأساليب التقنية للآلة والتعبير عن المواقف الحسية والدرامية وغيرها في لحن هذا القالب.

ويبدأ العزف بعرض اللحن الرئيسي على الوضع الأول بعفق نغمة "فا" بالإصبع الأول على الوتر الأول (مي) ومن المهم جدا عدم أداء الفبراتو vibrato من أول أداء النغمة بل بعد قليل جدا حتى تستقر النغمة ثم أداء حلية الجربتو على نفس النغمة " فا " في المازورة رقم (١) ، ويستمر الوضع الأول حتى مازوة رقم (٣) باستخدام الصعود الكروماتي من نغمة " فا دييز" بالإصبع الأول ثم نغمة " صول " بالإصبع الثاني وصول دييز بالإصبع الثالث ثم الصعود إلى الوضع الثالث وعفق نغمة " لا " بالإصبع الأول على نفس الوتر الأول "مي" . وفي المازورة (٣) نستخدم حلية "الاتشيكاتورا" في بداية الضلع الثاني بنغمة " لا " بالإصبع الثالث ثم أداء نفس الحلية في بداية الضلع الرابع

بنغمة " دو " بالإصبع الثالث أيضا ، وننتقل إلى الوضع الثالث بداية من الضلع الثالث في المازورة وبأشكال القوس الموضحة بالشكل رقم (١) .



شكل رقم (١)

وفي المازوة رقم (٤) يستخدم الصعود الكروماتي أيضا من نغمة " لا " بالإصبع الأول على الوضع الثالث ثم عفق نغمة سي بيمول بالإصبع الثاني ثم نغمة سي طبيعية بالإصبع الثالث ثم نغمة دو بالإصبع الرابع، وفي مازورة (٥) يستخدم حلية الترعيدة في الضلع الثاني بالإصبع الثاني والثالث على الوتر الأول في الوضع الأول ثم الصعود إلى الوضع الثالث بنغمة " فا " بالإصبع الثالث على الوتر الثاني " لا " ويكرر هذا الشكل في مازورة (٦) وننتقل في آخر كروش من المازورة (٦) من الوضع الثالث إلى الوضع الخامس على نفس الوتر وأداء نغمة " رى " بالإصبع الثاني وأداء حلية الجربتو بالإصبع الثالث والثاني والأول على نفس النغمة " رى " في المازورة (٧) .



شكل رقم (٢)

وفي المازورة رقم (٢٠) بداية الحدث الأول يبدأ بعفق نغمة " لا " في الوضع الثاني بالإصبع الثاني على الوتر الأول " مي " وأداء حلية الجربتو بالأصابع الثاني والثالث والأول ، شكل رقم (٣)



شكل رقم (٣)

وفي المازورة (٢٢) نقفق نغمة " لا " بالإصبع الأول في الوضع الثالث على الوتر الأول (مي) ثم نغمة " سي " بالإصبع الثاني ثم ننتقل إلى الوضع الخامس وعفق نغمة " دو " بالإصبع الأول وأداء سلم صاعد إلى نغمة " فا " بالإصبع الرابع ، ثم الهبوط إلى نغمة " رى " بنفس الإصبع الرابع في الوضع الثالث والهبوط إلى نغمة " لا " بالإصبع الأول وفي المازورة (٢٣) نهبط إلى الوضع الثاني عن طريق الإصبع الثالث من نغمة " دو " إلى نغمة " سي الطبيعية " بنفس الإصبع الثالث الذي يعرف بالانتقال عن طريق النصف تون هبوطا ، وفي المازورة (٢٤) أداء قفزة من نغمة " لا " بالإصبع الثاني على الوتر الثالث (رى) إلى الوضع السادس وعفق نغمة " صول " بالإصبع الرابع على الوتر الأول (مي) ، ثم الهبوط إلى الوضع الخامس من نغمة " فا " بالإصبع الثالث إلى نغمة " مي " بنفس الإصبع في المازورة (٢٥) ثم الهبوط إلى الوضع الرابع من نغمة " فا " الإصبع الرابع إلى نغمة " رى " بنفس الإصبع الرابع (أي ثالثة هابطة) ثم الهبوط إلى الوضع الثاني من " فا " بالإصبع الثالث هبوطا إلى نغمة " مي " بنفس الإصبع ، شكل رقم (٤) .



شكل رقم (٤)

ويتم أداء المازورة (٢٦) على الوضع الثاني بأداء نغمة " لا " بالإصبع الثاني ثم نغمة " رى " بالإصبع الثاني على الوتر الثاني (لا) ثم أداء حلية الجربيتو باستخدام الأصابع الثالث والثاني والأول على نفس الوضع ، شكل رقم (٥).



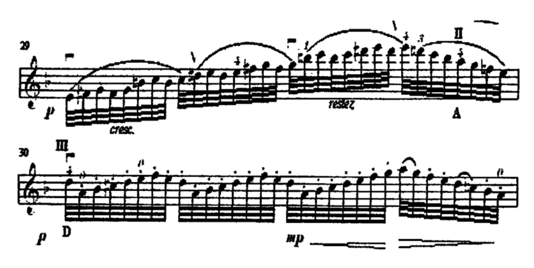
شكل رقم (٥)

وفي النصف الثاني من المازورة (٢٨) يتم عفق نغمة " فا "بالإصبع الرابع وفي الوضع الخامس على الوتر الأول " مي " ثم الهبوط بشكل اربيج مستخدما الوضع الرابع ثم الوضع الأول من نغمة " رى " بالإصبع الثالث ونغمة " سي الطبيعية " بالإصبع الأول ثم نغمة " صول " بالإصبع الثاني على الوضع الأول ، ثم أداء باق الاربيج حتى نغمة فا بالإصبع الثاني وبشكل القوس المربوط لكل النغمات كما بالشكل رقم (٦) .



شكل رقم (٦)

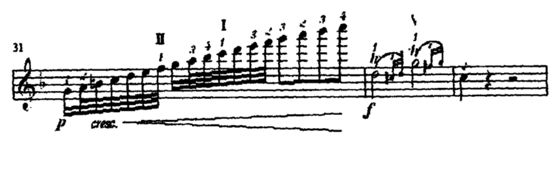
وفي المازورة رقم (٢٩) يبدأ من الوتر الثالث " رى " بالصعود من نغمة " مي " بالإصبع الأول صعودا سلميا في شكل اربيج (مي – سي – رى – فا – سي – رى – مي) من الوضع الأول على الوتر الثالث حتى الوضع الرابع على الوتر الأول " مي " بنغمة " مي " بالإصبع الرابع ثم هبوط سلمي على الوضع الرابع الثابت مرورا بالوتر الثاني وينتهي بنغمة " رى " بالإصبع الرابع على الوتر الثالث " رى " في نفس الوضع في أول المازورة رقم (٣٠) ثم أداء شكـل سلمي وتكـراره على الوضع الأول بشكل قـوس " staccato " (مقطع) وينتهي بهبوط سلمي من نغمة " لا " بالإصبع الثالث إلى نغمة " لا " الوتر الثاني مطلقًا استعدادا لبداية صعود سلمي آخر في المازورة (٣١) لنهاية الجملة . شكل رقم (٧) .



شكل رقم (٧)

وفي بداية المازورة (٣١) يؤدي سلمًا صاعدا مكونًا من (ديوانين) " tow octave " من نغمة " صول " والصعود إلى الوضــع الخامس من نغــمة " فا " بالإصبع الأول على الوتر الثاني ويستمر بالصعود بالترتيب على نفس الوضع حتى نغمة " مي " الإصبع الثالث في نفس الوضع الخامس على الوتر الأول " مي " ثم الصعود إلى الوضع السادس وأداء نغمة " فا " بالإصبع الثاني

ثم نغمة " صـول " بالإصبع الثالث ثم الصعود إلى الوضع السابع وأداء نغمـة " لا " بالإصبع الثاني ثم نغمات " سي " بالثالث و" دو " بالإصبع الرابع ، ثم الهبوط إلى الوضع الثالث على الوتر الثاني " لا " وأداء حلية التريل بالإصبع الأول والثاني بنغمة " رى ، ومي " والنزول إلى الوضع الثاني في نهاية الحلية والانتقال إلى الحلية الأخرى بالإصبع الأول والثاني بنغمة " صول ، لا " على الوضع الثاني والوتر الأول " مي " والنزول إلى الوضع الأول في نهاية الحلية . شكل رقم (٨) .

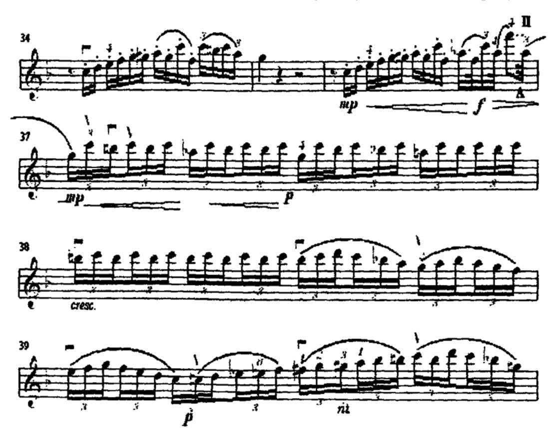


شكل رقم (٨)

ومن بداية المازورة (٣٤) تبدأ وصلة لحنية في سلم دو الكبير بهدف الرجوع إلي السلم الأساسي.

ويبدأ بأداء سلم شبه كورروماتي في شكل القوس " قوس staccato (مقطع) ثم " legato " (مربوط) على الوضع الثالث والأول ، وفي المازورة (٣٦) يبدأ بنفس الجملة ثم الصعود إلى الوضع الثالث ثم الوضع الخامس وأداء نغمة " فا " بالإصبع الرابع على الوتر الأول ثم أداء نغمة " لا " على نفس الوضع بالإصبع الثالث على الوتر الثاني ونغمة " صول " بالإصبع الثاني ثم الرجوع إلى الوضع الثالث بداية من نغمة " دو " بالإصبع الثالث على الوتر الأول وأداء شكل متكرر وبتغير في علامات التحويل في الموازير (٣٧ ، ٣٨). وفي المازورة (٣٩) يبدأ بالصعود السلمي في شكل كورماتي من نغمة " دو "

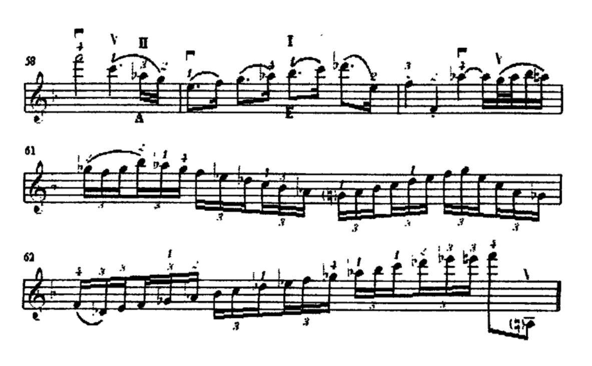
حتى ديوان كامل وصلا إلى نغمة " رى " بالإصبع الرابع على الوتر الأول باستخدام الإصبع الأول ثم الثاني ثم الثالث بشكل مسلسل كل نصف تون ، ويتم الرجوع إلى الإيقاع الأول باستخدام " الميل للبطء في الزمن " raellintando " (تقليل سرعة الإيقاع) شكل رقم (٩) ؛ وذلك استعدادا للعودة إلى اللحن الأساسي في بداية المازورة (٤٠) .



شكل رقم (٩)

يبدأ الحدث الثاني من مازورة (٥٨) في سلم" فا " الصغير ويبدأ العزف على الوضع الخامس وأداء نغمة " فا " بالإصبع الرابع على الوتر الأول ثم الانتقال إلى نغمة " دو " بالإصبع الأول على نفس الوضع السابق وينتقل إلى الوتر الثاني بأداء نغمة " لابيمول " بالإصبع الثالث ثم الإصبع الأول وعفق نغمة " فا " ثم ينتقل بنفس الإصبع الأول إلى نغمة " مي " ثم يؤدي سلمًا صاعدا في

تتابع بنفس الشكل الإيقاعي في المازورة (٥٩) حتى نغمة " رى بيمول " بالإصبع الثالث ثم النزول إلى الوضع الثالث وأداء نغمة " مي " بالإصبع الثاني على الوتر الثاني ، وفي المازورة (٦٠) يهبط إلى الوضع الأول ، وفي الموازير (٦١ ، ٦٢) يبدأ بأداء سلم فا الصغير هبوطا ثم صعودا بدءًا من نغمة " سي " بالإصبع الثاني في الوضع الثالث الثابت إلى نغمة " صول " بالإصبع الأول على الوتر الثالث ثم الصعود مرة أخرى إلى نغمة " صول بيمول " ثم الهبوط إلى نغمة " فا " بالإصبع الرابع على الوتر الرابع " صول " ومن نغمة " رى بيمول " بداية سلم في الوضع الثالث ويصعد إلى الوضع الخامس بأداء نغمة " دو " بالإصبع الأول على الوتر الأول ، ويستمر في الصعود السلمي وأداء نغمة " رى بيمول " بالإصبع الثاني ثم نغمة " مي بيمول " بالإصبع الثالث ثم نغمة " مي طبيعية " بنفس الإصبع الثالث في شكل كورماتي إلى نغمة " فا " بالإصبع الرابع . شكل رقم (١٠) .



شكل رقم (١٠)

وفي نهاية مازورة (٦٢) هبوط إلى الوضع الأول بأداء نغمة " لا " بالإصبع الأول على الوتر الرابع " صول " ثم نغمة " سي " بالإصبع الثاني في بداية مازورة (٦٣) ثم سلسلة قفزات خامسة هابطة من نغمة " سي " إلى نغمة " مي بيمول في الوضع الثالث " ثم ثالثة صاعدة إلى نغمة " صول بيمول في نفس الوضع " ثم خامسة هابطة إلى نغمة " دو " في الوضع الأول ثم ثالثة صاعدة نغمة " مي " بالإصبع الثاني في الوضع الثالث على الوتر الثاني ثم أداء شكل سلمي من نغمة " صول بيمول " إلى نغمة " ري بيمول " في الوضع الثاني وبالإصبع الثاني على الوتر الرابع ، ومن نفس النغمة صعودا إلى نغمة " فا " بنفس الإصبع الثاني على نفس الوتر الرابع في الوضع الخامس، ثم يهبط من نغمة " صول بيمول " إلى نغمة " مي بيمول " بنفس الإصبع الثالث بأسلوب " Glissando " الانزلاق " إلى الوضع الثالث ثم الوضع الأول بالهبوط بالإصبع الثالث وأداء نغمة " دو " ثم نغمة " لا " بالإصبع الأول وينتهي الحدث في المازورة (٦٥) شكل رقم (١١) .



شكل رقم (١١)

ومن مازورة (٦٨) وصلة لحنية في سلم " دو الكبير " الهدف منها الخروج من سلم فا الصغير والعودة إلى سلم فا الكبير ؛ تمهيدا لإعادة القسم الأساسي (أ٣) ، ومن منتصف المازورة (٦٩) النوار الثالث أداء اربيج سلم دو الكبير في الوضع الأول بشكل قوس استكاتو (مقطع) ، وفي مازورة (٧٠) نفس الشكل بداية من خامسة الاربيج نغمة " صول " بالإصبع الأول في الوضع

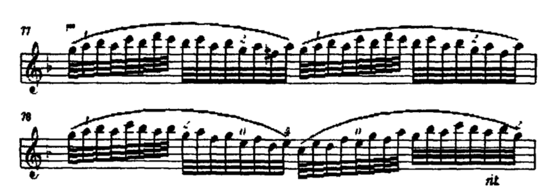
الثاني ، ويكرر نفس شكل الاربيج في مازورة (٧٢) بداية من النغمة ثامنة الاربيج نغمة "دو" بالإصبع الثالث على الوتر الأول ، ويتم الصعود "من نغمة" مي بالإصبع الثاني على الوتر الثاني إلى نغمة " صول " بنفس الإصبع وعلى نفس الوتر إلى الوضع الخامس ، وبشكل القوس " الديتاشيه " (القصير) ومن بداية مازورة (٧٤ : ٧٦) أداء ثالثات بالإصبع الثاني والوتر المطلق الأول بنغمة " صول ، مي " مع التكرار وتتابع النغمات صعودا بالإصبع الثالث والأول وأداء نغمات " لا ، فا " ثم نغمات " سي ، صول " بالإصبع الرابع والثاني، ثم نغمات " دو ، لا " بالإصبع الثالث والأول ، وفي المازورة (٧٦) يبدأ بالهبوط من نغمة " رى " بالإصبع الرابع في الوضع الثالث في تسلسل ثنيات سلمية هابطة إلى الوضع الأول . شكل رقم (١٢) .



شكل رقم (١٢)

وفي مازورة (٧٧ ، ٧٨) تسلسل سلمي مكرر آخر في شكل قوس " ليجاتو " (مربوط) صعودا من الوضع الأول من نغمة " صول " إلى الثالث لنغمة " رى " بالإصبع الرابع على الوتر الأول ثم يكرر نفس الشكل حتى الضلع الثاني من مازورة (٧٨)، ومن الضلع الثالث يبدأ من الوضع الأول في الصعود

في شكل ثالثات متتابعة من نغمة " دو " بالإصبع الثاني على الوتر الثاني إلى نغمة " دو " بالإصبع الثالث في الوضع الثالث على الوتر الأول واستخدام "البطء في الزمن " rally " (تقليل السرعة) استعدادا لإعادة عرض اللحن الأساسي . شكل رقم (١٣) .



شكل رقم (١٣)

إعادة عرض اللحن الأساسي من مازورة (٧٩ : ٨٦) بنفس الأوضاع ، بخلاف المازورة (٨٢) .

فتبدأ في الوضع الثالث بنغمة " لا " بالإصبع الأول على الوتر الأول " مي " ثم قفزة إلى الوضع الخامس بنغمة " دو " بنفس الإصبع ونفس القوس ثم هبوط سلمي من نغمة " فا " بالإصبع الرابع إلى نغمة " صول " بالإصبع الثاني في نفس الوضع على الوتر الثاني "لا" في شكل قوس " استكاتو ليجاتو " (مقطع مربوط في قوس واحد) صاعد . شكل (١٤) .



شكل رقم (١٤)

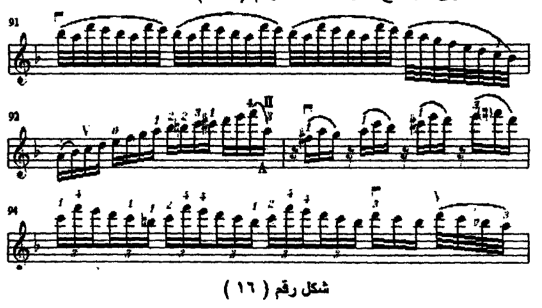
ومن مازورة (٨٩) يبدأ القسم الختامي (الكودا) بأداء سلم كروماتي بشكل قوس " Detache " (قوس منفصل) بداية من الدوبل كروش الأول بنغمة " لا " بالإصبع الرابع على الوتر الثالث في الوضع الأول باستخدام الأصابع (الأول ، الثاني ، الثالث ، الرابع ، الوتر المطلق) في أداء السلم الكروماتي حتى نغمة " رى " بالإصبع الرابع في الوضع الثالث على الوتر الأول في الضلع الأول من مازورة (٩٠) ، ثم الانتقال إلى الوتر الثاني في الضلع الثاني من نغمة " رى " بالإصبع الأول وتكملة السلم الكروماتي حتى نغمة " لا " شكل رقم (١٥) .



شكل رقم (١٥)

في المازورة (٩١) يتم أداء شكل مكرر للأصابع على الوتر الأول في الوضع الثالث (سي ، لا ، رى ، دو) بشكل قوس ليجاتو " مربوط " ، وفي الضلع الأخير من المازورة سلم هابط من نغمة " سي " بالإصبع الثاني في الوضع الثالث إلى نغمة " سي" بالإصبع الثالث على الوتر الثاني " رى " ، وفي مازورة (٩٢) أداء سلم شبه كروماتي من نغمة " لا " بالإصبع الثاني في الوضع الثالث على الوتر الثالث " رى " صعودا إلى الوضع الخامس من نغمة " دو دييز " إلى نغمة " فا " بالإصبع الرابع على الوتر الأول ثم نغمة " لا " بالإصبع الثالث على الوتر الثاني ، ثم الهبوط إلى الوضع الأول على الوتر الأول . في مازورة (٩٣) أداء شكل إيقاعي متكرر بداية من نغمة " فا " دييز بالإصبع الأول (فا ، لا ، صول) بعد سكتة دبل كروش في قوس واحد ليجاتو ، ويكرر الشكل من نغمة " لا " في الوضع الثالث بالإصبع الأول ويكرر في

الوضع الخامس نغمة " دو دييز " ثم يكرر على نفس الوضع من نغمة " مي " بالإصبع الثالث ، وفي المازورة (٩٤) يؤدي شكل إيقاعي آخر مكون من سداسيات دبل كروش في شكل سلمي مكرر بقوس " Detache " (قوس منفصل) بداية من نغمة " دو " بالإصبع الأول في الوضع الخامس (دو ، فا ، مي ، ري ، دو ، سي) ويتم الهبوط إلى الوضع الرابع لأداء نغمة " سي " ولتكرار الشكل لابد من استخدام الجليساندو " الانزلاق " بالإصبع الرابع لأداء النغمتين " فا " و " مي " بالإصبع الرابع لتعويض عدم الصعود إلى الوضع الخامس ثم الهبوط إلى الوضع الرابع لأداء نغمة واحدة فقط ، ثم يتم أداء سلم من أخر كروش في المازورة (٩٤) من نغمة " ري " إلى نغمة " لا " بالإصبع الثالث هبوطا إلى الوضع الأول . شكل رقم (١٦) .



شكل رقم (١٦)

لأداء قفلة هذه الجملة في المـــازورة (٩٥) باستخدام حلية الترعيدة "Trill " بالإصبع الثاني والثالث في الضلعين الأول والثاني ثم الصعود إلى الوضع الرابع لأداء الضلعين الثالث والرابع من المازورة بنفس الحلية على نغمة " دو " على نفس الوتر الأول ثم الانتقال إلى نغمة " فا " بالإصبع الثاني في مازورة (٩٦) على نفس الوضع الرابع على الوتر الثاني . شكل رقم (١٧) .

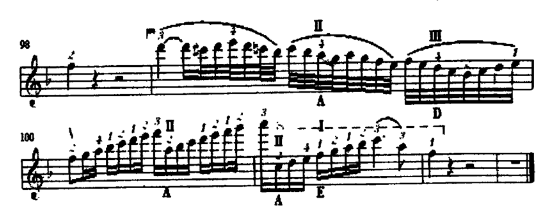


شكل رقم (١٧)

وفي المازورة (٩٧) هبوط سلمي باستخدام حلية " الآتشيكاتورا " بداية من الكروش الرابع وأداء نغمة " رى " بالإصبع الرابع ، والكروش الخامس نغمة " دو " بالإصبع الثالث ، والكروش السادس نغمة " سي " بالإصبع الثاني في الوضع الثالث ، ثم الانتقال إلى الوتر الثاني" لا " في الوضع الرابع لأداء نغمة " صول " بالإصبع الثالث لينتهى أداء حلية الكروش السابع بنغمة "لا" بالإصبع الرابع ثم الكروش الثامن نغمة " صول " بالإصبع الثالث. شكل (١٧) .

وفي المازورة (٩٩) هبوطا بتتابع سلمي من نغمة " رى " بالإصبع الثالث في الوضع الرابع على الوتر الأول مرورا بالوتر الثاني بنغمة " لا " بالإصبع الرابع ثم الوتر الثالث بنغمة " رى " بالإصبع الرابع ، ثم بداية سلم صاعد في المازورة (١٠٠) بداية من نغمة " فا " بالإصبع الثاني في الضلع الرابع على الوتر الثاني صعودا إلى الوضع السادس في نغمة " رى " بالإصبع الأول على الوتر الأول حتى نغمة " فا " بالإصبع الثالث ثم تكملة السلم من نغمة " لا " في نفس الوضع السادس على الوتر الثاني " لا " والانتقال إلى الوضع السابع في نغمة " فا " بالإصبع الأول حتى نغمة " لا " بالإصبع الثالث ، ثم تكملة السلم في المازورة (١٠١) من على الوتر الثاني " لا " بنغمة " دو " بالإصبع الثاني حتى نغمة " صول " بالإصبع الثاني على الوتر الأول ثم الصعود إلى الوضع الثامن بنغمة " لا " بالإصبع الأول حتى نغمة " دو " بالإصبع الثالث ثم ينزلق باستخدام الجليساندو بالإصبع الثالث نفسه إلى نغمة " لا " ثم في النهاية نغمة " فا " بالإصبع الأول ، مع مراعاة باستخدام " البطء

في الزمن " rally (تقليل سرعة الإيقاع) المازورة (١٠١) للإحساس بالقفلة شكل رقم (١٨) .



شكل رقم (١٨)

نتائج البحث

تناول البحث وصف إجراءات الدراسة التحليلية " لرومانس بتهوفن رقم (١) لآلة الكمان ، وبما اشتملت عليه من تحليل الشكل البنائي ، وشرح قالب الروندو وتوضيحه ، وتوضيح النماذج الإيقاعية الأساسية التي اعتمد عليها لحن القسم الأساسي، والحليات المستخدمة في أداء الرومانس والتحليل العزفي للأداء، كما قام البحث بوضع ترقيمات لأصابع اليد اليسرى لتسهيل الأداء على آلة الكمان من أجل تأكيد هدف البحث ، بحيث يكون الانتقال بين الأوضاع في سهولة تامة وراحة للعازف ، كما تم تعديل بعض أشكال أداء القوس بما يتناسب مع أداء الرومانس ؛ لإظهار المعنى والتعبير الحسي لطابع المؤلف .

وحيث إنه بالتحليل العزفي لرومانس رقم (١) لآلة الكمان ، ووضع ترقيمات مقترحة للأصابع اليد اليسرى ، وتعديل بعض أشكال القوس لتسهيل أداءه على آلة الكمان – يرى الباحث بأن هذه الترقيمات والتعديلات في أشكال

الأداء بالقوس ، تساعد الدارسين للتغلب على صعوبات الأداء والتعبير لدارسي آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية وجميع الكليات المناظرة .

المراجع

١. سمر كرم ، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ، www.dw-world.de.

٢. سيدرك ثورب ديفي ، التحليل الموسيقي ، ترجمة د . سمحه الخولي ، د . حسين فوزي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

٣. فيكتور بابينكو ، تحليل القوالب الموسيقية ، ترجمة عماد حموش ، ماجد دحدل ، وزارة الثقافة – المعهد العالي للموسيقا ، دمشق ، ١٩٩٨ .

٤. سعيد عزت ، التذوق الموسيقي دائرة معارف موسيقية (جهة النشر غير محددة) القاهرة ، ١٩٥٨ .

٥. سمحه الخولي ، الموسيقى الأوربية في القرنين ١٧ ، ١٨ ، محيط الفنون (٢) دار المعارف – القاهرة ١٩٧١ .

٦. س . ث . ديفي ، التأليف الموسيقي ، ترجمة سمحه الخولي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ .

7. Christine, Emmer: Harper's Dic .of Music, Barnes Noble Book, Oxford University press, New York, 1983.

8. Arthur, Jacobs, The Pegum, Dic. Of music, 5th Ed. London, 1991.

9. Michael Kennedy, The Concise, Oxford Dic. Of music, London 1956.

Romance

Beethoven op 50

Adagio cantabile


cresc.
mp
rit.


A
E
p
A
p
cresc.
rit.



" دراسة فكر محمد صلاح الدين في المقامات العربية ومشتقاتها "

د / أميمة إبراهيم أبو النبايل(*)

• مقدمـــــة :

بدأ القرن العشرون في مصر برواد للموسيقى العربية من ملحنين ومطربين ومنظرين لقواعد الموسيقى العربية ونظرياتها التي تناولت عناصرها من أوزان وضروب ومقامات ودراسة قياسات السلالم الموسيقية أمثال (يحيي الليثي ، محمد محمد حبيب ، منصور عوض ، عبد الحليم نويرة ، محمد توفيق بدران ، حورية عزمي ، محمد صلاح الدين ، بالاشتراك مع محمد محمود الحفني) ولكل منهم فكر ورؤية في مفردات هذه النظريات؛ مما ساعد الحفني على إقامة مؤتمر علمي يبحث في مجال الموسيقى العربية في مصر عام ١٩٣٢م ، وكان أول مؤتمر خاص بهذا الشأن ، واشترك هؤلاء المفكرون في هذا المؤتمر بأبحاثهم كل في مجاله ، وقدّم " محمد صلاح الدين " فكرة في المقامات العربية والأصول للضروب العربية .

وتعاقبت الأجيال وها نحن في القرن الحادي والعشرين نجد بعض المتخصصين لا يعلمون شيئًا عن هؤلاء المفكرين الذين أثروا هذا الفن منذ بداياته الحديثة بهذه القواعد في القرن العشرين؛ ومن هنا جاءت مشكلة البحث .

**) مدرس بقسم الموسيقى العربية – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .

- **مشكلة البحث :**

بالرغم من ظهور روّاد للموسيقى العربية اهتموا بدراسة المقامات العربية وتصويرها وشاركوا في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في مصر عام ١٩٣٢م ، وقد كان لهؤلاء الرواد فكر مثل " محمد صلاح الدين " فإن الطلاّب لم يتعرفوا عليه ولا على فكره في المقامات العربية ومشتّقاتها .

- **أهداف البحث :**

١) التعرّف على فكر " محمد صلاح الدين " حول الأبعاد والأجناس والجموع الخاصة بالموسيقى العربية في مصر .

٢) التعرّف على فكر " محمد صلاح الدين " في المقامات العربية الأساسية في مصر .

٣) التعرّف على فكر " محمد صلاح الدين " في مشتّقات المقامات العربية الأساسية في مصر .

- **أسئلة البحث :**

١) ما فكر " محمد صلاح الدين " في البُعد والجنس والجمع ؟

٢) ما المقامات العربية الأساسية ؟

٣) ما المقام المشتق والمقام المتشابه عند " محمد صلاح الدين " ؟

- **أهمية البحث :**

يسعى البحث إلى تعرّف الطلاّب على روّاد المؤتمر الأول للموسيقى العربية ومنهم " محمد صلاح الدين " ، ومما يكون سببًا في تواصل فكر الأجيال للموسيقى العربية .

- **حدود البحث :**

١٩٠٧ : ١٩٦٥م فترة حياة " محمد صلاح الدين " في جمهورية مصر العربية .

- **إجراءات البحث :**

أ) عينة البحث :

الأبعاد – الأجناس – المقامات الأساسية ومشتقاتها في الموسيقى العربية عند " محمد صلاح الدين " .

ب) أدوات البحث :

- كُتُب " محمد صلاح الدين " وحلقات بحث الموسيقى في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
- استمارة استطلاع رأي الخبراء في نتائج البحث .

ج) منهج البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (التحليلي) .

- **مصطلحات البحث :**

❑ يكاه :

"يـك": تعنـي الأول، " كاه " تعني مقام ، والكلمة تعني المقام الأول . (١٢ – ٤٠٦) .

❑ عاصمه :

الدرجة المهمة لنغمات المقام أي العربة (١٠ – ٨) .

❑ الجناح الأدنى :

نغمات جنس أصل المقام، أي النغمات التي على اليسار.

(١١ – ٧٩) .

❑ الجناح الأعلى :

نغمات جنس فرع المقام، أي النغمات التي على اليمين .

(١١ – ٧٩) .

❑ المنطقة الفاصلة :

منطقة الحجاز التي تفصل بينهما (١٢ – ٢٣٤) .

❑ البُعد الذي بالأربع :

كان العرب يعرّفون الجنس بهذا المسمى (١١ – ٤) .

❑ البُعد الذي بالكل :

يعرفه العرب على أنه بُعد أوكتاف (١١ – ٤) .

- **الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث .**

ترى الباحثة أن هذه الدراسات تندرج تحت اتجاهين :

أ) محمد صلاح الدين : ولم يسبق عمل أبحاث عنه .

ب) المقامات العربية : وتُقدّم الباحثة ما يلي :

- الدراسة الأولى : دراسة قدري مصطفى سرور عام ١٩٨٦م بعنوان :

" المقام في الموسيقى العربية قديماً وحديثاً " (٩)

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم عرض لتاريخ تطور المقام في الموسيقى العربية عند القدماء حتى أول مؤتمر للموسيقى العربية عام١٩٣٢م مع شرح توضيحي لأساليب التدوين المقامي قديماً وحديثاً .

- **الدراسة الثانية:دراسة ألفت محمد أدهم المنيري عام ١٩٩٤م بعنوان :**

" المقامـــات العــربية من كتاب المستشرق الفرنسي البارون ديرلانجيه " (٢)

تهدف هذه الدراسة إلى التعرض للمقامات العربية كما ذكرها البارون ديرلانجيه في كتابه وتحليلها وإلقاء الضوء على تاريخ حياته من خلال عرض شامل لكتابه .

- **الدراسة الثالثة : دراسة صالح رضا صالح عام ١٩٩٤م بعنوان :**

" تاريخ السلم الموسيقى العربي " (٧)

تهدف هذه الدراسة إلى تأريخ السلم الموسيقي العربي من خلال قدماء المصريين والإغريق حتى اللاذقي وهو من أواخر من كتبوا عن السلم الموسيقي العربي من القدماء .

- **الدراسة الرابعة : دراسة أماني محمود عارف عام ١٩٩٨م بعنوان :**

" مقام السيكاه وفصيلته بين النظرية والتطبيق " (٣)

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد مفهوم أصل مقام السيكاه مع التوصل إلى طبيعة مقام السيكاه نظرياً وتطبيقياً ، ودراسة المقامات الفرعية التي تُعد من فصيلة مقام السيكاه .

- **الدراسة الخامسة:دراسة حازم محمد عبد العظيم عام ١٩٩٨م بعنوان :**

" مقام الكرد وفصيلته بين النظرية والتطبيق " (٥)

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد مفهوم أصل مقام الكرد مع التوصل إلى طبيعة مقام الكرد نظرياً وتطبيقياً ، ودراسة المقامات الفرعية التي تُعد من فصيلة مقام الكرد .

- **الدراسة السادسة:دراسة جلال محمود الدين شهاب عام١٩٩٨م بعنوان:**

" مقام الحجاز وفصيلته بين النظرية والتطبيق " (٤)

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد مفهوم أصل مقام الحجاز مع التوصل إلى طبيعة مقام الحجاز نظرياً وتطبيقياً ، ودراسة المقامات الفرعية التي تُعد من فصيلة مقام الحجاز .

- **الدراسة السابعة : دراسة فاتن عادل عبد العزيز عام ١٩٩٩م بعنوان :**

" مقام النهاوند وفصيلته بين النظرية والتطبيق" (٨)

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد مفهوم أصل مقام النهاوند مع التوصل إلى طبيعة مقام النهاوند نظرياً وتطبيقياً ، ودراسة المقامات الفرعية التي تُعد من فصيلة مقام النهاوند .

- **أولاً : المفاهيم النظرية للبحث :**

<u>أ) تعريف " محمد صلاح الدين " وأعماله الفنية :</u>

ترى الباحثة أن تبدأ هذه المفاهيم بتعريف " محمد صلاح الدين " وأعماله الفنية .

- ولد " محمد صلاح الدين " بكفر الزيات عام ١٩٠٧م وتوفي ١٩٦٥م .
- درس أصول الموسيقى في مركز ترنتي كوليج بإنجلترا عن طريق المراسلات (المركز الأصلي) .

- كان يعمل في وزارة المعارف ووزارة التربية والتعليم أكثر من ثلاثين عاماً .
- اشترك مع " محمود الحفني " عام ١٩٣٠م في إنشاء تفتيش التربية الموسيقية بالوزارة .
- وضع أسس للتعليم الموسيقي ونظم مناهجه .
- اشترك بأبحاث عديدة في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في مصر عام ١٩٣٢م .
- عمل مفتشاً للتربية الموسيقية .
- عمل بالتدريس في المعهد العالي لمعلمات التربية الموسيقية ، وفي المعهد العالي للموسيقى المسرحية، وفي المعهد العالي للتربية الرياضية.
- عُيّن مديراً لقسم الموسيقى بالجامعة الشعبية .
- كان موضع التقدير لكفاءته ومجهوداته في حفلات النشاط المدرسي التي كانت تُقام على مؤلفاته وألحانه وإخراجه .
- عُيّن عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، كما عُيّن مقرراً في لجان بحث الموسيقى وتنظيم قواعدها ، ونُشر بحثه في المجلس في حلقة بحث الموسيقى في الإقليم المصري .
- اختارته رابطة الإصلاح الاجتماعي ليكون مشرفاً على التعليم الموسيقي.
- وقع عليه الاختيار من قِبَل وزارة التربية لوضع وتلحين القصص الحركية والموسيقى التصويرية لمراحلها المختلفة في مهرجان الشباب الرياضي والحفلات المُقامة في استاد القاهرة بمناسبة ٢٣ يوليو .

- اشترك في تلحين بعض الأغاني الإذاعية للأطفال (بابا شارو – ماما سميحة).
- حصل على جائزة وزارة التربية والتعليم في مسابقة الكتب الدراسية الموسيقية عام ١٩٥٦م .
- حصل على جائزة عيد العلم في مسابقة الأناشيد لجميع المناطق التعليمية للجمهورية .
- قام بتأليف كتب موسيقية منها * :
  - كتاب قواعد الموسيقى العربية وتذوقها ، وقد فاز بجائزة التربية والتعليم .
  - كتاب مفتاح الألحان العربية .
  - كتاب تصوير الألحان العربية .
  - البوصلة الموسيقية لتصوير الألحان والمقامات .
  - كتاب الموسيقى والأناشيد المدرسية .
  - كتاب موسيقى الطفل وأغانيه .
  - كتاب الأناشيد الإسلامية .
  - الكراسة الموسيقية للمرحلة الابتدائية .

- ١) اطلعت الباحثة على نسخة من هذه الكتب من مكتبة ابنته " كاميليا صلاح الدين " الأستاذة الدكتورة بكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان .

٢) مقابلـــة الباحثة مع ابنه " ناجي محمد صلاح الدين " رئيس قسم الموسيقى بالهيئة العامة لقصور الثقافة .

- كراسة المبادئ الموسيقية للمرحلة الإعدادية .
- كتاب الأناشيد والأغاني المدرسية .
- كتاب الألعاب الموسيقية .
- قدّم للأطفال ما يقرب من مائة من نشيد وطني ونشيد إسلامي وأغنية عربية ريفية ، كما طرح عددًا من القصص والمسرحيات المدرسية ومقطوعات موسيقية للباند من أجل توزيعها للأطفال .

ب) قواعد الموسيقى العربية ومقاماتها :

ترى الباحثة أن مفردات هذه القواعد هي :

- علامات التحويل والبُعد وأنواعه ، الجنس وأنواعه .
- الجمع وأنواعه ، تكوين المقام .
- الأصول والضروب العربية والموازين .
- المقامات الأساسية في الموسيقى العربية .
- المقامات المشتقة من المقام الأساسي .
- المقامات المتشابهة مع المقام الآخر .
- أساليب تصوير المقامات والألحان العربية .

وتنص الباحثة على أن هذا البحث يختص بالمفردات التالية :

١. البُعد وأنواعه .
٢. الأجناس الأساسية وأنواعها .
٣. الجمع وأنواعه .
٤. المقامات الأساسية .
٥. المقامات المشتقة والمتشابهة من فكر "محمد صلاح الدين" والتعليق عليها.

- **ثانياً : فكر محمد صلاح الدين في المقامات العربية :**

١) الأبعاد المكونة للأجناس :

يُعرّف " محمد صلاح الدين " البُعد بأنه هو المسافة بين نغمتين متتاليتين صعوداً أو هبوطاً ولا يتعدى بُعد الثانية ، وله أربعة أنواع :

جدول يوضح أنواع الأبعاد

نوع البُعد	***مجموع البُعد***	***تدوين البُعد***
البُعد الصغير	(٤/٤)	
البُعد المتوسط	(٣/٤)	
البُعد الكبيــر	(٤/٤)	
البُعد الزائــد	(٦/٤)	

جدول رقم (١)

وترى الباحثة أن هذا الفكر يتفق مع الفكر الذي يُستخدم الآن للأبعاد الأربعة في القرن الحادي والعشرين، وفيه لم تتغير أنواع هذه الأبعاد .

٢) الأجناس الأساسية في الموسيقى العربية :

يرى " محمد صلاح الدين " أن الأجناس هي الأصل في تركيب المقامات العربية بنظام؛ لأن الجمع بين جنسين من هذه الأجناس يكون المقام، كما يُعرفه بما يلي :

- **الجنس** : هو مجموع أربع نغمات تفصل بينها ثلاثة أبعاد أو (مسافات) تتبع توزيعها وترتيبها نظاماً خاصاً يُكسب الجنس صفته اللحنية ويُبين نوعه ويُوضح شكله .

- **العقد** : إذا زادت نغمات الجنس عن أربع نغمات وأصبحت خمس نغمات تُسمى عقداً .

وترى الباحثة أن هذا ما نتفق عليه حتى القرن الحادي والعشرين، مع معرفة أن الجنس أصغر هيئة لحنية في الموسيقى العربية .

اعتبر " محمد صلاح الدين " أن الأجناس الأساسية في الموسيقى العربية إحدى عشر جنساً وعقداً منهم خمسة أجناس خالية من البُعد المتوسط، وستة آخرون يحتوي كل منهم على البُعد المتوسط . (١١ – ٥٨)

٣) الأجناس والعقود الخالية من البُعد المتوسط :

جدول يوضح الأجناس والعقود الخالية من البُعد المتوسط

اسم الجنس/العقد	*شكل الجنس/العقد*	*مجموع أبعاد الجنس/العقد*	*تدوين الجنس/العقد*
جنس عجم	تام	(١٠ / ٤)	كرد دوكاه رست عجم عشيران
جنس نهاوند	تام	(١٠ / ٤)	جهاركاه كرد دوكاه رست
جنس كرد	تام	(١٠ / ٤)	نوا جهاركاه كرد دوكاه
جنس حجاز	تام	(١٠ / ٤)	نوا حجاز كرد دوكاه
جنس نوأثر	تام	(١٠ / ٤)	حجاز كرد دوكاه رست
عقد نوأثر	خماسي تام	(١٤ / ٤)	نوا حجاز كرد دوكاه رست

جدول رقم (٢)

من الملاحظ أنه استخدم جنس النوأثر على أنه جنس تام زايد (رابعة زايدة) وللتخلص من الرابعة الزائدة تبعاً للقواعد التأليفية دون عِقد خماسي، أي أن الحسّاس ركز على نغمة الأساس (صول) .

٤) الأجناس التي تتميز بالاحتواء على البُعد المتوسط :

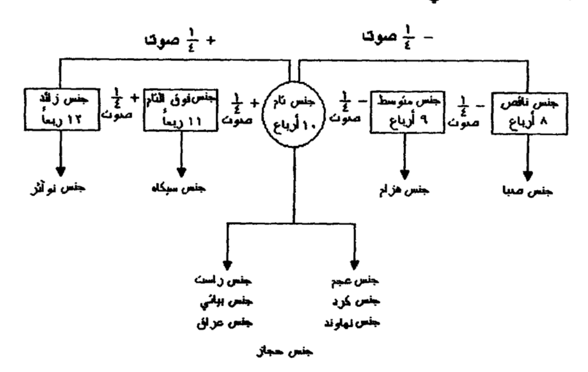
جدول يوضح الأجناس التي تتميز بالاحتواء على البُعد المتوسط

اسم الجنس	شكل الجنس	أبعاد الجنس	مجموع أبعاد الجنس	تدوين الجنس الموسيقي
راست	تام	٤ ٣ ٣	١٠	راست دوكاه سيكاه جهاركاه
بياتي	تام	٣ ٣ ٤	١٠	دوكاه سيكاه جهاركاه نوا
عراق	تام	٣ ٤ ٣	١٠	عراق راست دوكاه سيكاه
سيكاه	فوق التام	٣ ٤ ٤	١١	سيكاه جهاركاه نوا صولي
هزام	متوسط	٣ ٤ ٢	٩	سيكاه جهاركاه نوا حصار
صبا	ناقص	٣ ٣ ٢	٨	دوكاه سيكاه جهاركاه صبا
عقد صبا *	تام	٣ ٣ ٢ ٦	١٤	دوكاه سيكاه جهاركاه صبا صولي

جدول رقم (٣)

* قررت لجنة المجلس الأعلى للفنون والآداب بجلستها في يونيو ١٩٥٨م أنه عقد صبا .

ولذا يَعتبر " محمد صلاح الدين " أن الأجناس الأساسية أحد عشر جنساً ملخصه كالتالي :



شكل رقم (١)

ملخص للأجناس الأساسية

من هذا الملخص يتضح لنا أنه استخدم جنس الصبا ناقص أربع درجات بدلاً من "عقد" كما ذكر في جلسة يونيو ١٩٥٨م ، وكذلك عقد سيكاه، ولكن " محمد صلاح الدين " رأى أنه لا يمنع اعتبار كل من جنس السيكاه والعراق والهزام كل له لحن خاص .

مما سبق ترى الباحثة أنه وافق على أن الأجناس الأساسية أحد عشر جنساً ، كما أنه اعتبر كل جنس أساسًا لمقام يُسمى جنس الجزع ، ويكون له جنس آخر يُسمى جنس الفرع .

أمّا من حيث عدد الأجناس: فأنه يمكن الجمع بين العراق والهزام والسيكاه واعتبارها نسبة واحدة وألا يعتبر جنس بستنكار وجنس راحة الأرواح . أما من حيث جنس النهاوند فيمكن اعتبار عقد النوأثر من فصيلة النهاوند فيكون عدد الأجناس ثمانية أجناس أساسية ، وذلك بالرغم من أن قرارات لجنة المقامات بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب تنص على أن الأجناس الأساسية في الموسيقى العربية تسعة كما أوضحت الباحثة .

اتفق فكر " محمد صلاح الدين " في أنواع الجموع للمقامات العربية مع ما نستخدمه في القرن الحادي والعشرين وهو ثلاثة أنواع :

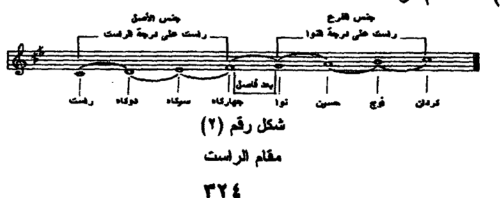
- **الجمع المنفصل** : مقام الراست ، مقام النهاوند ، مقام العجم .
- **الجمع المتصل:** مقام البياتي، مقام الكرد، مقام الحجاز، مقام النوأثر .
- **الجمع المتداخل** : مقام الصبا ، مقام السيكاه .

وترى الباحثة أنها لاحظت أن المقام يتكون من جنسين : الجنس الأول الأدنى (الأسفل) يبدأ من نغمة أساس المقام جنس الجذع ، والجنس الثاني (الأعلى) يبدأ من نغمة غمّاز المقام .

المقامات الأساسية ومشتقاتها :

يرى " محمد صلاح الدين " أن جميع أدلة المقامات العربية تتبع أدلة المقامات الأربعة الأساسية للموسيقى العربية وهم :

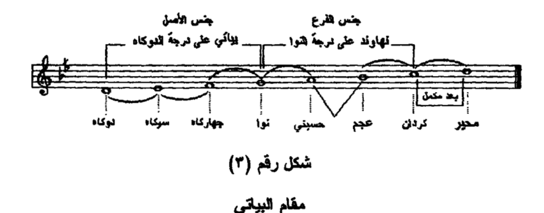
1) **مقام الراست :**



شكل رقم (٢)

مقام الراست

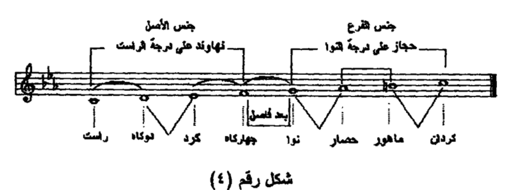
٢) مقام البياتي :



شكل رقم (٣)

مقام البياتي

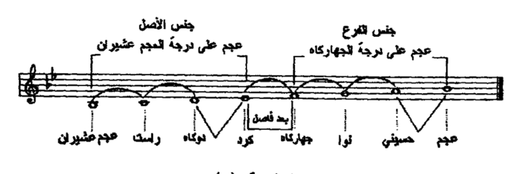
٣) مقام النهاوند :



شكل رقم (٤)

مقام النهاوند

٤) مقام عجم عشيران :



شكل رقم (٥)

مقام عجم عشيران

المقامات المشتقة :

هو المقام الذي يُدوّن على أحد أدلة المقامات الأربعة ويشترط فيه :

أ) أن يبدأ نغماته من الدرجة الأولى للدليل بشرط إدخال بعض علامات التحويل على درجاته، وفي هذه الحالة يُسمى من مشتقات الدرجة الأولى.

ب) أن تبدأ نغماته من إحدى الدرجات الأخرى ويُسمى باسم درجة اشتقاق، فيقال: من مشتقات الدرجة الثانية أو الثالثة ، ولا يشترط إدخال علامات تحويل على درجاته .

جدول يوضح مشتقّات الدرجة الأولى لمقام الراست

اسم المقام	*الدليل*	*درجة الركوز*	*علامات التحويل*
كردان		كردان أو راست	لا يوجد
الماهور		راست	سي♮
الرهاوي		راست	سي♮ في القرارات
زاويل		راست	مي♭ ، فا# ، سي♮
سوزدل آرا (شورك)		راست	سي♭
السزكار		راست	مي♭ ، سي♭ ، ري#
الدلنشين		راست	دو# أوكتاف أعلى ، ري♭
السوزناك		راست	لا♭ ، سي♭

جدول رقم (٤)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة الثانية لدليل مقام الراست

علامات التحويل	درجة الركوز	الدليل	اسم المقام
لا يوجد	الدوكاه		الحسيني

جدول رقم (٥)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة الثالثة لدليل مقام الراست

علامات التحويل	درجة الركوز	الدليل	اسم المقام
لا يوجد	كردان أو راست		سيكاه
ظهور بياتي الحسيني	راست		مايه
سي♭	راست		شعار
فا#، سي♭	سيكاه		مستعار
لا♭، سي♮	سيكاه		الهزام

جدول رقم (٦)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة الرابعة لدليل مقام الراست

علامات التحويل	درجة الركوز	الدليل	اسم المقام
سي♭	جهاركاه		الجهاركاه

جدول رقم (٧)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة الخامسة لدليل مقام الراست

اسم المقام	الدليل	درجة الركوز	علامات التحويل
البكاه		بكاه	فا#

جدول رقم (٨)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة السادسة لدليل مقام الراست

اسم المقام	الدليل	درجة الركوز	علامات التحويل
حسيني عشيران		حسيني عشيران	لا يوجد

جدول رقم (٩)

جدول يوضح مشتقّات الدرجة السابعة لدليل مقام الراست

اسم المقام	الدليل	درجة الركوز	علامات التحويل
العراق		عراق	لا يوجد
الأويج		عراق	مي♮
بستنكار		عراق	صولb
راحة الأرواح		عراق	ميb ، فا#
فرحناك		عراق	مي♮ ، فا‡

جدول رقم (١٠)

جدول يوضح مشتقّات مقام الراست

الدرجة الأولى	الدرجة الثانية	الدرجة الثالثة	الدرجة الرابعة	الدرجة الخامسة	الدرجة السادسة	الدرجة السابعة
مقام راست	مقام حسيني	مقام سيكاه	مقام جهاكاه	مقام بكاه	مقام الحسيني عشيران	مقام عراق
مقام كردان	مقام محيّر	مقام مايه	---	مقام نوا	---	مقام أويج
مقام ماهور	مقام عرضبار	مقام شعار	---	مقام نوى كرد	---	مقام بستنكار
مقام رهاوي	مقام حسيني في القرارات	مقام مستعار	---	مقام نوى عجم	---	مقام راحة الأرواح
مقام سوزدل	مقام طاهر	مقام هزام	---	مقام نوى بوسليك	---	مقام فرحناك
مقام زاويل	---	---	---	مقام حجاز نوى	---	---
مقام سزكار	---	---	---	---	---	---
مقام دلنشين	---	---	---	---	---	---
مقام سوزناك	---	---	---	---	---	---

جدول رقم (١١)

- ***المقامات المتشابهة :***

هو المقام الذي يتفق مع المقام الأساسي من حيث التدوين الموسيقي في الدليل والدرجات والأبعاد الصوتية ، ولا يختلف معه إلا في طريقة العمل وإدخال بعض العلامات العارضة .

- ***متشابهات مقام اليكاه :***

مقام النوى ، فهو يتفق مع مقام اليكاه في الدليل وأبعاده الصوتية للدرجات ، ولكن درجة ركوزه النوى على بُعد أوكتاف أحدّ .

- ***متشابهات مقام الحسيني :***

مقام المحيّر ، مقام الطاهر ، مقام عرضبار ، مقام الحسيني كالعزار ، مقام عشّاق تركي، مقام عشّاق مصري.

- ***متشابهات مقام الحجازكار :***

تتفق هذه المقامات في الأبعاد وتختلف في درجة الركوز ، كما تختلف في دليل المقام وطابع اللحن .

جدول يوضّح متشابهات مقام الحجازكار

اسم المقام	***درجة الركوز***
شد عربان	اليكاه
السوزدل	العشيران
أوج آرا	العراق
حجاز كار	الراست
شهناز	الدوكاه
جهاركاه تركي	الجهاركاه

جدول رقم (١٢)

- **نتائج البحث :**

عرضت الباحثة خلاصة رأي " محمد صلاح الدين " في مفردات الموسيقى العربية ، حيث إن :

- علامات التحويل التي أقرها المؤتمر الأول للموسيقى العربية التي ما زالت تُستخدم إلى أوائل القرن الحادي والعشرين هي العلامات التي استخدمها " محمد صلاح الدين " .
- كذلك الأبعاد الأربعة التي أقرها المؤتمر هي الأبعاد التي استخدمها " محمد صلاح الدين " ، وتُستخدم حتى أوائل القرن الحادي والعشرين (الآن) .
- الأجناس في الموسيقى العربية التي أقرها المؤتمر الأول للموسيقى العربية تسعة أجناس وهي :

جنس راست	جنس بياتي	جنس عجم
جنس نهاوند	عقد نوأثر	جنس حجاز
جنس كرد	جنس صبا	جنس سيكاه

ويزيد عليهم " محمد صلاح الين " جنسين آخرين فيصبحوا أحد عشر وهي (جنس عراق ، جنس هزلم) .

ويستخدم في أوائل القرن الحادي والعشرين (الآن) تسعة أجناس أقرها المؤتمر، والبعض يعتبر عقد النوأثر من النهاوند فيصبح عدد الأجناس ثمانية .

- أنواع الجمع في الموسيقى العربية التي أقرها المؤتمر الأول، وكذلك التي استخدمها " محمد صلاح الدين " – هي التي تستخدم إلى الآن في أوائل القرن الحادي والعشرين بأنواعها الثلاثة .

- فكر صلاح الدين في مسميات الأجناس في تكوينها للمقام كما يلي :

جنس أدنى نغمات اليسار يسمى جنس جزع .

جنس أعلى نغمات اليمين يسمى جنس فرع .

وترى الباحثة أن هذا الفكر لا يستخدم حيث إن جنسي المقام هما :

جنس الأصل الأيسر "جنس الجذع"   وجنس الفرع الأيمن

وكذلك تلاحظ الباحثة استخدام نصف بيمول (ط)، ولكن تستخدم الآن في أوائل القرن الحادي والعشرين هكذا (♭) بيمول مشطورة .

- أما من حيث المقامات الأساسية في الموسيقى العربية فرأى " محمد صلاح الدين " أنها أربعة فقط وهي :

مقام الراست   مقام البياتي

مقام العجم   مقام النهاوند

وترى الباحثة أن من المستغرب مجيئها أحد عشر جنساً أساسياً ثم تتبعها أربعة مقامات فقط فكل جنس أساس يكون جنس أصل لمقام أساس كما نعرف ؛ مما يؤكد أنها ليست بأربعة مقامات .

- اعتبر " محمد صلاح الدين " أن المقامات جميعها تقع تحت نوعين من المقامات للمقامات الأربعة السابقة : الأول يكون مشتقات للمقام؛ وهذا يعني أن كل درجة من درجات المقام ركوز لمقامات أخرى،

يعني ذلك مشتقات الدرجة الأولى ثم مشتقات الدرجة الثانية وهكذا ، وهذا الفكر الذي تعامل به " محمد صلاح الدين " .

وتعليقاً على هذا ترى الباحثة ما يلي :

١) كل المقامات المشتقة من مقام الراست ليست بطابع مقام الراست .

٢) أن دليل المقام ثابت في كل المقامات التي تشق من مقام الراست وهذا غريب جداً ، حيث إن علامات التحويل للمقام تُظهر طابعه وليست علامات عارضة لا ينظر إليها ولكن تدوينها في دليل المقام تحفظ طابعه فكيف لا تدون في الدليل .

٣) أن المقام الواحد يمكن اعتباره مشتقات الدرجة الثانية لمقام والدرجة الخامسة لمقام آخر، فمثلاً مقام الحسيني مشتقات الدرجة الثانية لمقام الراست ومشتقات الدرجة الأولى لمقام البياتي .

- المقامات المتشابهة هي المقامات التي تشترك مع المقام الأساسي في الدليل والأبعاد الصوتية، وتختلف في درجة الركوز ، وهذا يعتبر من أهم المؤثرات على طابع المقام فالدرجة لها تأثير فعلي على النغم .

وبذلك ترى الباحثة أنها أجابت على تساؤلات البحث مع عرض النتائج .

- **توصيات البحث :**

١) التعرّف بطريقة علمية وجادة على النظريات الموسيقية التي قام بوضعها علماء الموسيقى خلال القرن العشرين .

٢) التعمق في دراسة الجوانب التاريخية لموسيقانا العربية ، وضرورة الاهتمام بتدريس تاريخ المقامات وتدوينها ونشأتها دراسةً مستفيضة في

الكليات والمعاهد الموسيقية ، وذلك حتى يتمكن الدارس في هذه الكليات والمعاهد من الإلمام بتلك المقامات والأجناس .

٣) تشجيع الدارسين على البحث والتنقيب عن ما قد أغفل في حقل المقامات والأجناس العربية وتحقيق توصيات مؤتمر القاهرة عام ١٩٣٢م .

٤) الاهتمام بتدريس النظريات الموسيقية التي ظهرت على يد مجموعة عظيمة من العلماء بطريقة مبسطة ومنهم محمد صلاح الدين .

٥) الاهتمام بتدريس المقامات والأجناس والإيقاعات والضروب القديمة من خلال علماء الموسيقى مثل (الأرموي – الكندي – الفارابي – ابن زيله) وغيرهم؛ للتعرف على كيفية ظهور هذه المقامات والأجناس والإيقاعات وعمل أبحاث مقارنة بين علماء القرنين السابق والحالي؛ لتحقيق تلك المقامات ومشتقّاتها وتقنينها.

٦) القيام بعمل بحوث ودراسات عن فكر محمد صلاح الدين في الموسيقى؛ لما له من إنتاج علمي غزير ومثمر في علم النظريات وقواعد الموسيقى العربية .

- **مراجع البحث**

١. **الحلقة الثانية لبحث الموسيقى العربية :** *(المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)* ، من ١٩٦١/١١/٢٦ إلى ١٩٦٣/٢/١٨ ، القاهرة .

٢. **ألفت محمد أدهم المنيري :** *" المقامات العربية من كتاب المستشرق الفرنسي البارون ديرلانجيه "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٤م .

٣. **أماني محمود عارف :** *" مقام السيكاه وفصيلته بين النظرية والتطبيق "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٨م .

٤. **جلال محمود الدين شهاب :** *" مقام الحجاز وفصيلته بين النظرية والتطبيق "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٨م .

٥. **حازم محمد عبد العظيم :** *" مقام الكرد وفصيلته بين النظرية والتطبيق "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٨م .

٦. **رتيبة الحفني :** *" المجلة الموسيقية "* ، العدد ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، القاهرة .

٧. **صالح رضا صالح :** *" تاريخ السلم الموسيقي العربي "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٤م .

٨. **فاتن عادل عبد العزيز** : " *مقام النهاوند وفصيلته بين النظرية والتطبيق* " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٩٩م .

٩. **قدري مصطفى سرور** : " *المقام في الموسيقى العربية قديماً وحديثاً في مصر* " ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، عام ١٩٨٦م .

١٠. **محمد صلاح الدين** : " *الموسيقي والأناشيد المدرسية* " ، الجزء الثاني ، مطبعة أحمد مخيمر ، القاهرة .

١١. ـــــــــــــ: " *قواعد الموسيقي العربية وتذوقها* " ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، عام ١٩٦٠م .

١٢. ـــــــــــــ: " *مفتاح الألحان العربية* " ، مطبعة أحمد مخيمر ، القاهرة ، عام ١٩٥٠م .

١٣. ـــــــــــــ: " *موسيقي الطفل وأغانيه* " ، مطبعة أحمد مخيمر ، القاهرة .

١٤. **محمود أحمد الحفني** : " *المجلة الموسيقية* " ، القاهرة ، الأعداد من بداية ظهورها .

" طريقة المران الصحيحة لإعداد عازف الكمان المتميز "

د. أشرف سعيد هيكل (*)

- **مقدمة البحث :**

تتوفر في عازف الكمان إمكانيات خاصة تزداد وتتميز كلما زاد تعمقاً في دراستها والتحكم في أدائها . ومن المهم جداً أن نعلم أن التمرين والتدريب في شأن إجادة العزف هو الوسيلة الأساسية لتنمية القدرات التكنيكية والتعبيرية؛ حتى يتسنى لنا إعداد العازف المتميز .

فالمران والأداء بالطرق الصحيحة، وكذلك كيفية استثمار الوقت للتدريب من أجل تذليل الصعوبات والتحكم الكبير في الآلة دون إجهاد أو توتر – يتطلب كثيرًا من الجهد والصبر .

وبالرغم من أن الكثير من عباقرة الأداء كان تمرينهم على العزف مرتبطاً بمجرد العزف والتعمق في الأعمال الموسيقية التي يقومون بدراستها، لكن تطور الإبداع في أداء موسيقى الكمان أدى إلى أجيال من الأساتذة الذين ربطوا بين هذه الآلة والتشكيل البيولوجي لجسم العازف . ولذلك فإننا نجد تمرينات خارجة عن العزف نفسه تؤدي إلى المزيد من الإتقان وعبقرية الأداء، ومن المهم جداً تجزئة الوقت المخصص للتمرين، وتخصيص كل جزء منه للفقرات التي يجب المران عليها؛ لتقوية عضلات الأصابع

(*) الأستاذ المساعد بقسم الآلات تخصص كمان، المعهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون.

وتنميتها، تماماً كما يفعل الرياضيون بالمران اليومي المنتظم ؛ وبذلك يجد العازف نفسه قادراً على توظيف كل إمكاناته من أجل عزف وأداء جيد ومتميز .

- ويشتمل البحث على إطارين أساسيين :
  - إطار نظري .
  - إطار عملي .

أولاً : الإطار النظري :

إن عزف آلة الكمان ليس من الأمر السهل؛ لأنه عزف جملة بسيطة تستدعي تكنيكيات وتمارين كثيرة لتمارس، ويمكن تأديتها واحداً تلو الآخر، وخاصة لو كانت بسرعة كبيرة . وفي الإمكان التغلب على كثير من الصعوبات بالعزف اليومي لكل تكنيك على انفراد، وخاصة عزف السلالم بمفاتيحها وأشكالها المختلفة ، وأن يتم العزف أوتوماتيكياً كالمشي والحديث وتناول الطعام .. إلخ ؛ لأن من المهم جداً تلقائية معرفة التكنيك .

ويقول جالاميان " Galamian " (1) :

إن هناك ما يسمى بالأسلوب الفني، وهو المقدرة على التوجيه العقلي والتنفيذ الجسماني لجميع حركات العزف الضرورية لليدين اليمنى واليسرى والذراعين والأصابع، بمعنى التمكن من جميع عناصر مهارات عزف الكمان بأعلى مستوى ممكن، وهو الإجادة الكاملة لكل ما يتعلق بإمكانيات الآلة الموسيقية .

والهدف الذي يسعى إليه معظم دارسي آلة الكمان الذين يأخذون على عاتقهم الدراسة الجدية التي يعتبر نظامها شديد الدقة عندما يتم التعليم بطريقة

(1) Glamian Ivan : " Principles of Violin playing and Teaching , London W.C.I. 1964 .

جيدة - هو إما أن يصبحوا عازفين صوليست ، أو أن يصبحوا مدرسين لآلة الكمان . وفي الغالب تكون الحالة الثانية هي التي يختارها معظم الدارسين ، حيث إن العزف المنفرد كمهنة يعتبر غير مجزٍ ، إلا في حالات قليلة معينة تقوم بها تلك النوعية من العازفين المميزين ، وطلاب المراحل الدراسية المتقدمة في عزف آلة الكمان، حين يخضعون لنفس الطموح؛ وعليهم أن يسعوا للحصول على أستاذ كفء للتعلم على يديه .

هذا لأن عالم الموسيقى به أشخاص كثيرون ليس لديهم المعرفة الدقيقة بهذا الفن . ومن المؤسف أن هؤلاء هم الذين يصبحون معلمين وأساتذة لهؤلاء الطلبة، والمتوقع منهم أن يعلموهم حتى يصلوا بهم إلى مستوى لا يمكن أن يصلوا إليه هم بأنفسهم ، ويتخرج كثير من الدارسين على أيدي هؤلاء المدرسين، ويلمع بعض منهم في عالم الموسيقى، ويصبحون ذوي أسماء رنانة ، وقد ينسب المدرسون النجاح إليهم ، لكن في رأي الباحث أن هذا النجاح يرجع إلى الموهبة الربانية ، والاستعداد الفطري لدراسة الموسيقى ، كما يرجع إلى الوعي والاحتكاك بالمستويات الأخرى ، علاوة على تلقي الطلاب دروسًا خاصة في الآلة على أيدي خبراء وعازفين يعرفون الطريق السليم الذي يؤدي إلى البراعة التقنية الفائقة (Virtuous) لأداء العزف المنشود .

فعلى الدارسين الراغبين في دراسة الكمان ضرورة إتقان الأساسيات الأولية لفن العزف على الآلة، ومعرفة ماهية التدريب والمران الجاد المنظم، الذي يحقق ويوصل إلى المستوى الأفضل لإجادة العزف على الآلة .

فعلى مدرس الآلة اختيار الكتب والتمارين المناسبة ، بحيث يكون قادراً على توجيه الطلاب التوجيه الصحيح ، ويكون أيضاً قادراً على توصيل المعلومة ، وأن يدرك جيداً أن كل دارس يعتبر حالة منفردة ذات شخصية

مستقلة ، وأن يتحمل المشقة والعناء الذي قد يقابله أو يصاحبه نتيجة جهد التدريس ، وأن يكون قادراً على تنفيذ المنهج المدروس والمرسوم للدارسين واتباعه والالتزام به ، وإعطاء التدريبات التكنيكية والسلالم الموسيقية على مختلف الأوضاع للآلة ، ولا يعطي للدارسين فرصة عدم الالتزام والبعد عن المنهج الموضوع إلا القلة القليلة منهم ذوي المواهب والمقدرة الخاصة ، الذين يرغبون في الاستزادة من العلم والخبرة ، ويجب أن يكون التدريب والمران في أوقات منتظمة .

- التمارين الأساسية وكيفية استخدامها [1] :

يجب أن نضع أمامنا أي التمارين التي يجب أن تمارس وما المدة ؟ وكم مرة للممارسة ؟ إن احتياجات كل فرد مختلفة عن الآخر، والتمرين الذي يناسب فردًا قد لا يناسب الآخر . ولهذا ينحصر التمرين تحت عدة فئات ، فبعضها يقصد بها إثراء مجال محدد في العزف ، فهذه من الممكن العودة إليها من حين لآخر ولا تحتاج التمرين اليومي المنتظم ، وبعضها لغرض إعطاء شعور مختلف للأيدي والذراعين في مختلف المجالات للعزف ؛ مثلاً إحساس كل إصبع على القوس برفع الإصبع أو خفضه وكذلك سحبات القوس المستقيمة ، وهكذا ... وكل هذه تكون قصيرة وبسيطة ، ولا تحتاج أكثر من (٦٠) ثانية أو (٩٠) ثانية ، وهي لا تحتاج للممارسة يومياً، مع أن كثيراً من العازفين يجدون أن التمارين المختلفة تصبح أمراً سهلاً يستحب الرجوع إليها مراراً وتكراراً، ويمكن أن تستخدم يومياً لبناء التكنيك أو بانتظام لهذا التكنيك، وتستخدم كطريق سريع للتأكد من أن كل شيء يسير على ما يرام .

(1) Fieher Simon : " Basics " . Peters Edition – London 1997 .

وهناك تمارين أخرى تعد روتينية ممتازة ذات تأثير، وبرغم ذلك ينتج عنها تكنيك واضح مثل عزف السلالم المختلفة بأشكال متعددة كل يوم ، ومن التمارين الأساسية التي ينتج عنها عزف متميز تمارين الانتقال في الأوضاع المختلفة على السلالم والمفاتيح المختلفة ، ويفضل بعض العازفين المتميزين عزف كل التمارين في يوم واحد . على سبيل المثال تمارين التنقل بين الأوضاع أو تمارين إصدار النغم ، ومع أن التمارين الأساسية ليست كتاباً يعزف من الغلاف إلى الغلاف ، فإن ممارسة تمرين هو أفضل من ممارسة قسم ما كل يوم. وهناك بعض التمارين التي تستغرق (٣٠) ثانية وأخرى تستغرق (٣٠) دقيقة، فكل ما هو قائم على التمرين يعتمد أساساً على احتياجات الفرد والوقت المتاح .

ويقول " ياهودي مانيوهين Yahodi Manuhim "[1] :

في طريقة التدريب والمران على آلة الكمان بالنسبة للدارسين ذوي المستوى المتقدم ، قد يمكنهم أداء ناجح متميز لأنواع الحركات الرئيسية في عزف الكمان عن طريق سلسلة من التمارين تهدف إلى إعداد العازف المتميز على النحو التالي:

- تمارين للتسخين أو التنشيط :

هذه التمارين وضعت تحت عناوين تصف كل منها طبيعة الحركة المطلوبة للتمارين التبادلية التي تتطلبها اليد اليُمنى واليد اليسرى وفق الوقت المناسب التي يحتاجه العازف .

- **اليد اليمنى :**

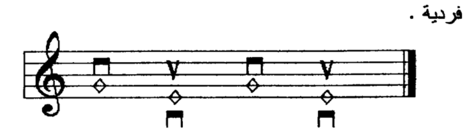
١- المرونة :

(1) Yehudi Memihn : Six Lessons for Violin – London 1971 .

يبدأ الطالب في التمرين على عزف ألحان بسيطة على وترين في مجموعات من خمس نوت بدون أي ضغط على أي جزء من القوس .



ثم يدمجها في مجموعات من ٦ ، ٤ ، ٢ يعزف في النهاية نوت فردية .



ثم يتبع بحركة مزدوجة عند نهاية القوس .



يجب على أصابع اليد اليمنى أن تخضع لحركة المرور على الأوتار، ويكون أداء الحركة أكثر سهولة إذا ما كانت عصا القوس غير مائلة أكثر من اللازم .

٢- الضغط :

تقوم اليد اليمنى بأداء كل من أشكال القوس العليا والسفلى ، ويجب مزاولة التمرين لجميع أجزاء القوس على جميع الأوتار ، مع عمل حركة استرخاء لأعلى بالنسبة للكتف ، فيجب السماح

للقوس من فترة لأخرى بأن يرتفع عن الأوتار عندما يزول الضغط .

٣- التأرجح :

عمل بعض التأرجحات كاملة للقوس على جميع الأوتار ، والبدء بالقوس بحركات لأعلى ثم يتبعها حركات لأسفل ثم إعادة القوس للوضع الأصلي بحركة مقوسة في الهواء، والتدريب على ذلك بأشواط أقصر للقوس ، والبدء يكون من عند طرف القوس ، ثم بحركة عكسية تبدأ من كعب القوس .

٤- القفز بالقوس :

يتدرب الدارس على أداء القفز من خلال تمارين الريكوشية (Riccochet) ، والاستكاتو (Specato) بواسطة النصف العلوي من القوس .

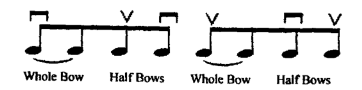
٥- حركات التحرك الواسع علي الأوتار :

هي حركات فورية على طرف ومنتصف القوس وكعب القوس



٦- الديتاشيه الكبير :

ويمكن التدريب على أداء السلالم الموسيقية بالشكل التالي :



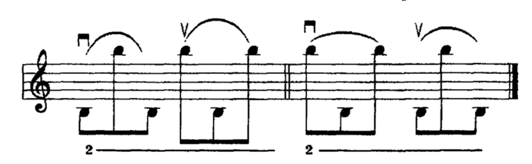
ويتم التمرين على جميع أوضاع اليد اليسرى ، على أن يكون ذلك للنغمات ذات الصوت القوي البطيئة في زمن الروند والبلانش التي تغطي حركة القوس كاملة .

- اليد اليسرى :

١- التأرجح :

- التأرجح الكبير :

يتم التمرين على أوكتافين بإصبع واحد وعلى وتر واحد وبثلاث نوت في القوس الواحد .



وهذه الانتقالات تتم بكل إصبع (٢ ، ٤ ، ١ ، ٣) على كل وتر (رى ، مي ، صول ، لا) .

- إدماج الأصابع مع تأرجح الذراع :

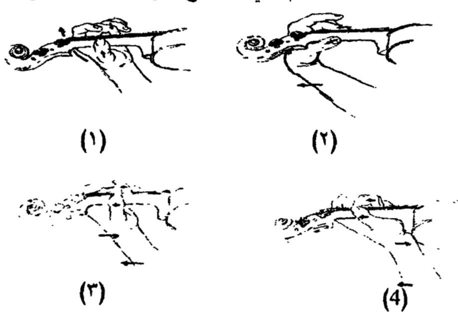
يتم التمرين بعزف الأربيجات الكبيرة والصغيرة بإصبع واحد وعلى وتر واحد كالمثال التالي :



وهذه الأربيجات يجب أن تعزف بكل إصبع (٢ ، ٤ ، ١ ، ٣)

٢- جذب الأصابع ودفعها:

يوضع إصبع واحد على النوتة بثبات ، ثم يشد الذراع في اتجاه رقبة الكمان المعفوق ، ثم يدفع للداخل في اتجاه الفرسة ، ويكرر للداخل ، باستخدام باقي الأصابع على نقط مختلفة على الأوتار :



(١) (٢)

(٣) (4)

٣- حركة الرسغ :

يوضع الإصبع على نوتة واحدة، ثم البدء في التدريب على عمل حركة تذبذبية كبيرة باستخدام الرسغ ممزوجة بحركة جذب ودفع من الذراع ، وتكرار ذلك لباقي الأصابع .

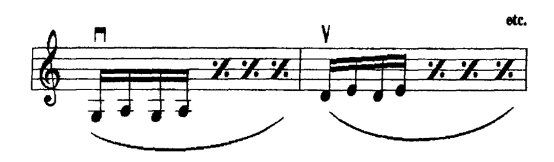
٤- وضع إصبع الإبهام :

يجب المحافظة على وضع الإبهام ومتابعته، حين الانتقال من وضع لآخر بدقة لمسئوليته عن الإمساك بعنق آلة الكمان وإعطاء الضغط المناسب للضغط المعاكس في أصابع اليد .

٥- التدريب على عزف السلالم الكبيرة والصغيرة .

٦- الترِيل :

التدريب على الزغردة [١] بين كل إصبعين ، بطيئة في بادئ الأمر ، ثم التدرج في السرعة لأدائه ؛ والتريل هو نوع من أنواع الحليات اللحنية التي تؤدى عن طريق عفق نغمتين بالتعاقب السريع .



ويمكن معرفة ما يكفي من أسلوب العزف باليد اليسرى، بحيث يتمكن الدارس من أداء سلم بسيط بأصابعه أثناء التركيز على القوس ، وعلى هذا النحو يستطع أن يحقق سحبات قوس قليلة أو بسيطة تساعده على استعمال الأصابع وسماع ما يمكن عزفه .

إن العزف على الكمان [٢] ، يتطلب درجة عالية من استغلال اليد اليسرى ، والتنسيق الدقيق لها ، مع كل من الانطباعات السمعية للدارس .

ثانياً : الإطار العملي :

بالنسبة لدارسي آلة الكمان في المراحل المتقدمة ، يعرض الباحث بعض الأمثلة التي تفسر وتوضح طريقة الانتقال لمختلف الأوضاع من خلال المناهج الموضوعة ، التي يجب اتباع تنفيذها بدقة أثناء التدريب والمران .

- مثال (١) :

(1) Carl Flesch , the art of violin playing , New York , 1939 .
(2) Leopold auer, violin playing as I teach it, Dover, book, new York , 1980.

يشمل توضيح وإعداد دقيق للنوت الرئيسية التي يمكن الوصول إليها في الأوضاع العليا عن طريق النوت التمهيدية (الوسيطة) .



في هذا المثال يتدرب الدارس على الانتقال من الوضع الأول حتى الوضع الثالث باستخدام النوت التمهيدية (الوسيطة)، ويعزف هذا المثال بوضع الإصبع الأول على الوتر (مي) على نغمة (فا) والصعود إلى نغمة (دو) بالإصبع الأول ، مع استخدام الجليساندو (Glissando) .

وفي المازورة الثانية يتدرب الدارس على الانتقال من الوضع الثالث حتى الوضع السابع ، ويعزف هذا المثال بوضع الإصبع الأول على نغمة (لا) والصعود إلى نغمة (صول) بالإصبع الثالث ، مع التعود على سماع النوتة الوسيطة بالإصبع الأول وأيضاً باستخدام الجليساندو (Glissando) ، والتركيز على حرية حركة إصبع الإبهام في التحرك على رقبة الآلة .

- مثال (٢) :

ثبات الإصبع الأول لأسفل دائماً ، بينما باقي الأصابع تقوم بالعزف في موضعها ؛ ليحدث نوع من القوة والتوازن في الأداء .



يلاحظ في هذا المثال العزف في الوضع الثالث على الوتر (لا) .

- المازورة الأولى :

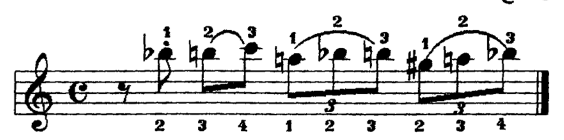
تعزف نغمة (رى) بالإصبع الأول والنغمة (فا) بالإصبع الثالث ، ثم نغمة (رى) بالإصبع الأول ، ونغمة (صول) بالإصبع الرابع .

○ المازورة الثانية :

تعزف نغمة (رى) بالإصبع الأول ، ونغمة (فا) بالإصبع الثالث ، ثم تعزف نغمة (رى) بالإصبع الأول ، ونغمة (لا) بالإصبع الرابع ، مع مد الإصبع (مد أمامي) والحفاظ على الإصبع الثالث في مكانه ليعزف النغمة (فا)؛ للحفاظ على تثبيت الأصابع وإكسابها قوة في التدريب .

▪ **مثال (٣) :**

تحريك الإصبع الأول في رشاقة لعزف الكروماتيك والتنقل على أوضاع الآلة :



نلاحظ في هذا المثال للترقيم الأعلى العزف في الوضع الرابع ، على الوتر (مي) لعزف النغمات الثلاث بوضع الأصابع الثلاثة متجاورين (ملتصقين) ، والتنقل بالإصبع الأول لأسفل مسافة نصف درجة بنفس الوضع للأصابع في العزف المتتالي .

وفي الترقيم الأسفل العزف في الوضع الثالث على الوتر (مي) ووضع الإصبع الثاني لعزف نغمة (سي ♭) ووضع الإصبع الثالث والرابع متجاورين (ملتصقين) لعزف باقي النغمات ، ثم في هذا الوضع الثابت تعزف نغمة (لا) بالإصبع الأول و (سي ♭) بالإصبع الثاني و (سي ♮)

بالإصبع الثالث ، ثم هبوط اليد على الوضع الأول ليعزف الإصبع الثاني نغمة (لا ♮) والثالث أو الرابع (سي ♭) .

وللدارس خياران في التدريب على كلا من الترقيمين واختيار ما يناسب إمكاناته وحجم أصابعه .

- **مثال (٤) :**

لتوفير عنصر الأمان والدقة في الإيقاع :



يجب التدريب في هذا الشكل على التخلص من نغمات معينة ببساطة، مع ترك القوس أساسيًا ويعزف على نغمة واحدة كما في الشكل الآتي :

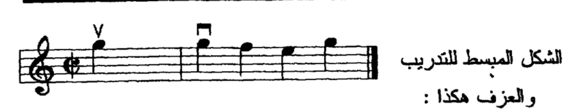


فإذا ما أعيد إدخال النموذج الإيقاعي للأصابع ، فإن تدخلها في القوس سوف يقلل بدرجة ملحوظة؛ لتكتسب الأصابع دقة عالية في الإيقاع وتؤدي الشكل المطلوب .

والنماذج التالية تكرار للشكل السابق وتوضيح ضرورة إيجاد أشكال مبسطة لطرق التدريب :



الشكل المبسط للتدريب والعزف هكذا :



- **مثال رقم (٥) :**

التغيير في الوضع الأول حتى الوضع السابع على وتر واحد باستخدام النوت الوسيطة :



في التدريب على هذا الشكل يتم التغيير من وضع لآخر بنفس الإصبع ، والتعود على تحديد المسافة الواجب تغطيتها .

- **مثال رقم (٦) :**

يشتمل هذا الشكل على عزف الأستكاتو (Staccato) (١)



(1) F. Mazas, Etudes Brillantes, Op. 36, C. F Peters , Leipzig. P. 28.

في التدريب على هذا الشكل ، يبدأ الطالب في عزف النغمات المتقطعة بطرف القوس على زمن النوار ثم الكروش .

ثم يمكن عزف هذا الشكل بواسطة قوس كامل (عزف متصل) بنصف المازورة الأولى ، ويضع الإصبع الثاني على نغمة (سي) في الوضع الثالث ، وباقي الأصابع بالترتيب التسلسلي لها للنغمات ، ثم يرجع بيده للوضع الأول في عزف نغمة (فا) بالإصبع الأول ، ثم (رى) بالإصبع الثالث على وتر (لا) ثم وتر (لا) مطلق ونغمة (فا) بالإصبع الثاني على الوتر (رى) ثم يسحب القوس بقوة وسرعة لعزف نغمة (مي) على الوتر (مي) بالإصبع الرابع (فلاوتاتو) على طريق المد الأمامي للإصبع وهو على الوضع الثالث بسحبة قوس كاملة وسريعة .

ثم يصعد بالقوس في عزف كل نغمات السلم ، نغمة تلي الأخرى (ري) بالإصبع الرابع ، وباقي الأصابع بالترتيب التسلسلي على نفس الوضع الثابت ، مع ملاحظة أن كل نغمة من النغمات تتطلب ضغطًا من إصبع السبابة الذي يكون فوق عصا القوس. ويلاحظ وقف القوس بين كل نغمة وأخرى بواسطة الفرملة الصادرة من إصبع اليد اليمنى السبابة لليد اليمنى للقوس، وبالتدريج في السرعة للصعود بالقوس تتلاشى هذه الفرملة، ويصبح ضغط الإصبع متساويًا على كل النغمات .

- مثال رقم (٧) :

عزف المارتيليه " Martelle " :



يتدرب الطالب على عزف هذا المثال في الوضع الأول ، ولا توجد طريقة محددة لعزف المارتيليه ، فهو يمكن عزفه في نقطة من سحبة القوس، أو في نقطة من ٢/٣ القوس ، أو يمكن عزفه في نقطة تلاقي القوس على الوتر (في وسط القوس) أو أعلى من الوسط بقليل ، وعلى الدارس اختيار الحركة الصحيحة للأداء بالقوس؛ حيث يتوقف ذلك على البناء الجسماني ، وبذلك يكون في استطاعته اختيار الطريقة الملائمة للأداء .

- **مثال رقم (٨) :**

عزف الديتاشيه :



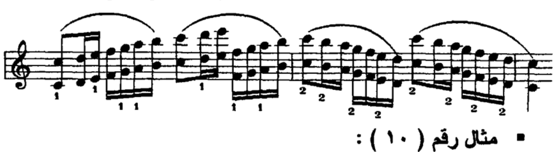
يتدرب الدارس على أداء نغمات قصيرة الأداء مع العزف قريباً في منتصف القوس العلوي ، ويجب التدريب على عزف النغمات العريضة والمليئة بالحيوية ، مع إعطاء كل نوتة حقها في الأداء .

- **مثال رقم (٩) :**

عزف الأوكتافات :

هناك أربع طرق موضوعة للتدريب على عزف الأوكتافات من هذا المثال ، ويتم العزف بواسطة التنسيق بين الإصبع الأول والإصبع الرابع على كل الأوتار، وضرورة المحافظة على هذه المسافة ، مع ملاحظة ضيقها كلما ارتفعا معاً للأوضاع العليا .

وأخيراً يمكن التدريب على عزف السلم الموسيقي ثنائي الأوكتاف .



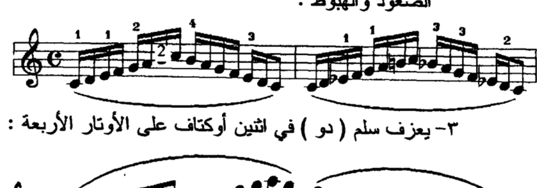
- مثال رقم (١٠) :

السلالم الثنائية البسيطة :

١- يعزف سلم "دو الكبير" في أوكتاف واحد في الوضع الأول :



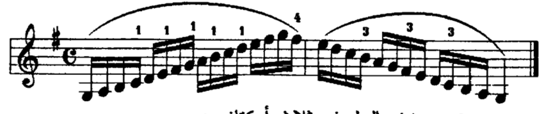
٢- على وتر واحد (صول) يعزف سلم "دو الكبير"، ويراعى التدريب على ترقيمات الأصابع الموضحة بالشكل عند الصعود والهبوط :



٣- يعزف سلم (دو) في اثنين أوكتاف على الأوتار الأربعة :



٤- يعزف سلم (صول) الكبير على وتر واحد ، مع ملاحظة ترقيمات الأصابع عند الصعود والهبوط :

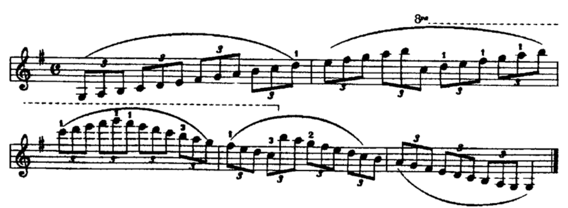


٥- يعزف السلم في ثلاث أوكتاف :





٦- يعزف سلم (صول) الكبير في الأربعة أوكتاف :



يوضح الباحث أن الطريقة المناسبة للتمرين بدون مضيعة للوقت ، هي فن في حد ذاته ، وعلى المدرس توضيح هذا عن طريق اتباع المنهج الصحيح واستجابته له ، وإطاعته لكل توجيهاته ، إذ لابد أن يتم التوجيه على أساس أن الأصابع تخلي الطريق لبعضها البعض بحركات متوافقة سلسة ، وعلى الطالب تجزئة وقته تماماً ، كما يفعل الرياضيون؛ بحيث يمكنه من تخصيص ثلث الوقت للتدريب على اليد اليسرى بمفردها ، دون التفكير في اليد الأخرى ، ثم الثلث الآخر لتدريب اليد اليمنى على مختلف الأشكال لضربات القوس ، ثم في الثلث الأخير يمكن للدارس دمج اليدين معاً والتنسيق بينهما؛ لأداء سلم بسيط بأصابعه أثناء التركيز على القوس ، وسماع ما يمكن عزفه .

وفي النهاية يجب أن نعلم أن الصبر والمجهود هما أساس التقدم والنجاح، ويجب ألا يتعجل الدارس، ويجب كذلك أن يأخذ الأمور تدريجياً حتى يصل إلى ما يبتغيه .

" المراجع "

(1) Auer Leopold : Violin playing as Iteach it , Dover Books Pub, New York. 1980.

(2) Fisher Simon : Basics " peters Edition – London 1997.

(3) Galamian Ivan : principles of violin playing and teaching, London W.C.I 1964.

(4) Groves dictionary of music and Musicans vol,1 , (A- B) oxford companion to music.

(5) Menuhin Yehudi : Violoin Six Lessons – First Published 1971 London Wcin 3AU .

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي

ومحورًا معجميًا (lexical) يعمل من خلال إطار "حقل دلالي" (champ sémantique) يسفر عن الامتلاك التام لمعاني الكلمات المختارة الواردة في المقطع السينمائي والتحكم في استخداماتها المختلفة.

ويمكن استخدام المقاطع السينمائية لتوضيح تطبيق ما من تطبيقات تحليل أو دراسة النصوص، فيمكن استخدامها مثلاً لتوعية الطلاب بالفرق بين عملية اختصار النص وعملية التعليق عليه. وتساعد إمكانية إعادة عرض المقاطع على تصحيح الأخطاء والمتابعة الإيجابية للأمثلة التطبيقية.

ومما سبق أستطيع أن أؤكد أهمية استخدام المقاطع السينمائية وسيلة إيضاح لتدريس اللغة؛ فهي تتيح عامة خلق جو واقعي يساعد على تعليم اللغة داخل إطار تطبيقي يعتمد على دعم بصري وسمعي مؤثر للغاية.

الخطاب في المقاطع السينمائية

د/ سامية رشدان (*)

يشكل اختيار طريقة تدريس اللغة عنصرًا مهمًا في عملية التدريس داخل أقسام اللغات، فتدريس اللغة في هذه الأقسام لا يقتصر على تنمية مهارات لغوية لإيجاد لغة ما وتيسير استخداماتها العملية فقط، ولكنه أيضًا يتناول تدريس اللغة كأداة لقراءة النصوص الأدبية المختلفة ودراستها.

لذلك، فلا بد من إيجاد طريقة تدريس تتيح استغلال الإضافات الجديدة التي تقدمها الطرق الحديثة في تدريس اللغة، دون أن يشكل ذلك تحديدًا لإطار الدراسة.

ومن أهم هذه العناصر الجديدة المؤثرة في مجال تدريس اللغة عنصر الصورة.. واعتمادًا على أن أية عملية شرح بصفة عامة تحتاج إلى أمثلة تدعمها، تكون الصورة في هذه الحالة أقدر على الإيضاح من الأمثلة الشفهية أو المكتوبة؛ فهي تضيف من خلال محاكاة الإطار الواقعي للحياة بعدًا مرئيًا يسهل قراءة المواقف، ويساعد على سرعة فهم المضمون والتغلب على العائق الذي قد تشكله بعض الكلمات.

ويشكل استخدام المقاطع السينمائية – نظرًا لكونها وسيلة إيضاح – أول مرحلة فقط من مراحل طريقة التدريس المتبعة تليها مرحلة نظرية وأخرى تطبيقية، غير أننا نتعرض هنا فقط لهذه المرحلة الأولى، وهي تضم محورين: محورًا تصوريًا (conceptuel) يهدف إلى إيضاح المفاهيم الأساسية التي تشكل إطارًا ضروريًا لفهم الكلام المنطوق أو المكتوب،

(*) أستاذ مساعد للغة الفرنسية والمسرح ، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

comparée à la pragmatique, Armand Colin, VUEF, Paris, 2003.

- REGGIANI Christelle : ***Initiation à la rhétorique,*** Hachette, Paris, 2001.
- TAGLIANTE Christine : ***La classe de langue,*** techniques de classe, CLE international, février 1996.
- ***L'officiel du scrabble,*** Fédération internationale de scrabble francophone, Larousse, 1989.

Articles :

- ALBERT M.C., BERARD-LAVENNE E., *Documents télévisés et apprentissage linguistique,* Le français dans le Monde no. 157, nov.-dec. 1980.
- COMPTE C. : *La parole aux images,* Le français dans le Monde no. 180, 1983.
- MARINO I. : *La mise en situation analogique ou la vidéo à un niveau avancé,* Le français dans le Monde no. 168, 1982.

- Communications 15, *Analyse des images,* Seuil, 1981.
- Communications 38, *Enonciation et cinéma,* Seuil, 1983.
- Langue française no. 24, *Audiovisuel et enseignement du français,* Larousse, 1974.

- DELACROIX Maurice, HALLYN Fernand : ***Introduction aux études littéraires***, méthode de texte, Duculot, Paris, juin 1987.
- DELAVEAU Annie : ***La phrase et la subordination***, Armand Colin, Syntaxe, VUEF, octobre 2001.
- DUBOIS Jean et LAGANE René : ***Grammaire***, Larousse, Paris, 1995.
- GAILLARD Bénédicte : ***Pratique du français de A à Z***, Hatier, Paris, mai 1995.
- GREGOIRE Maïa : ***Grammaire Progressive du Français***, *niveau débutant*, CLE international, Paris, juillet 1999.
- GREGROIRE Maïa et THIEVENAZ Odile : ***Grammaire Progressive du Français***, *intermédiaire*, avril 2000.
- LAGANE René : ***Difficultés grammaticales***, Larousse-Bordas, Paris, 1995.
- LANCIER Th. : ***Le document vidéo***, techniques de classe, CLE international, mai 1995.
- Le LAY Yann, (avec la collaboration de) : ***Conjugaison*** , Larousse, Paris, 1995.
- Le LAY Yann : ***Savoir rédiger***, Larousse-Bordas, Paris, 1997.
- MONNERET Philippe et RIOUL René : ***Questions de syntaxe française***, PUF, Paris, avril 1999.
- PAVEAU Marie-Anne et SAFARI Georges-Elia : ***Les grandes théories de la linguistique. De la grammaire***

Bibliographie

- ALBON Nathalie, BILLANT Claudine, FDIFA Moïse, SFEZ Dany : ***Mieux lire, mieux écrire, mieux parler***, Hachette, Education 2001.
- AMON Evelyne, BOMATI Yves : ***Vocabulaire du commentaire de texte***, Larousse, Paris, juin 1993.
- BLANCHARD Sylvie, KORACH Dominique, PENCREACH Jean, VARONE Mériam : ***Le Robert et Nathan, Vocabulaire***, Paris, Nathan, 1995.
- BETTON G. : ***Esthétique du cinéma***, PUF; Que sais-je, 1983.
- BOULARES Michèle et FEROT Jean-Louis : ***Grammaire Progressive du Français***, *niveau avancé*, CLE international, mars 1999.
- CHEVASSU F. : ***L'expression cinématographique : les éléments du film et leurs fonctions***, L'Herminier, 1977.
- COTENTIN-REY Ghislaine : ***Le Résumé***, CLE international, Paris, 1992.
- DELATOURY., JENNEPIN D., LEON M., DUFOUR, MATTLE A., EGANEH Y., TEYSSIER B. : ***Grammaire du Français***, Cours de civilisation française de la Sorbonne, Hachette, Paris, 1991.

En guise de conclusion, j'aimerais souligner l'importance de l'utilisation des séquences filmiques dans les cours de langue : cela permet de profiter de l'apport de l'image : de créer une atmosphère favorable autour de l'apprenant, facilitant ainsi un apprentissage en situation, appuyée sur un ancrage visuel et auditif tout à fait fonctionnel.

♦♦♦

[1] Un film de Fernandel.
[2] Un classique du cinéma français, noir et blanc.
[3] Un film d'Alain Delon
[4] Ce film a été diffusé sur TV5 en 2002.
[5] De même ce film a été diffusé sur TV5 en 2002.
[6] Ce film a été parmi ceux que les étudiants ont eu l'occasion de visionner en entier, quoique découpé en séquences. Mais c'est la séquence principale, celle de l'ouverture, qui m'a servi comme point de repère.
[7] Ce film est un classique du cinéma français, noir et blanc.

<u>Résumé de la séquence précédente obtenu collectivement en classe :</u>

La fille d'un chirurgien plastique célèbre est défigurée à la suite d'un accident de voiture. Le père, qui conduisait au moment de l'accident, exige de sa secrétaire l'enlèvement de jeunes personnes pour essayer de relever sur ces victimes des greffes de visage pour opérer sa fille. La secrétaire obéit à son bienfaiteur ; elle, aussi, est redevable de son visage au chirurgien.

Une fois la technique du résumé acquise, les étudiants seront conviés à commenter les séquences visionnées, en donnant un point de vue personnel sur la situation. Ils doivent se rendre compte qu'il s'agit d'une étape d'analyse différente qui ajoute au texte une autre dimension qui dépasse celle du contenu des séquences.

La possibilité de repasser la séquence permet de vérifier, de corriger et de contrôler concrètement les réponses. L'image facilite ce travail en tant que support visuel mais aussi comme moyen d'ancrage et d'aide mémoire.

Il va de soi que cette séance aura son application dans des exercices écrits où les étudiants seront amenés à rédiger des comptes-rendus et des commentaires avec consigne obligatoire d'utiliser le vocabulaire introduit par les séquences filmiques.

Que peut-on dire d'autres à propos de cette femme ? de cette situation ? s'agit-il d'un meurtre ? le corps jeté dans la rivière était-il celui d'une femme ou bien celui d'un homme ? cette personne était-elle morte ou uniquement inconsciente ?

La réflexion sur ces interrogations a permis aux étudiants de se rendre compte que la séquence ne permettait pas de répondre à ces questions quoiqu'elle les suscitait déjà. Ceci m'a donné l'occasion de sensibiliser les étudiants à l'idée de la construction d'un texte.

La projection de la deuxième séquence du film m'a permis de travailler sur la même idée en posant les questions suivantes :

Qu'est-ce qu'on apprend de plus sur cette femme conduisant la voiture ? sur la personne jetée dans la rivière ? sur les conditions de cette situation étrange ?

On a tenu à rappeler constamment aux étudiants qu'il était conseillé, avant de résumer un texte, de toujours commencer par relever toutes les données concernant les évènements, les informations et les actes inclus dans la séquence, de les trier et de ne garder que les éléments essentiels pour la compréhension de la situation.

Titre du film : « *Les yeux sans visage* »[7] :

La première question posée aux étudiants, portait sur le contenu dramatique de la séquence visionnée :

Que raconte la scène que vous venez de voir ?

La réponse obtenue collectivement était comme telle :

> *Elle nous montre une femme au volant, on peut lire sur le visage de cette femme l'inquiétude et la peur ; elle évite le regard des autres conducteurs. Arrivant à un endroit calme, elle ouvre la portière arrière, il y a un corps enveloppé dans un drap blanc sur la banquette, elle le sort de la voiture, le traine tout au long du chemin, jusqu'à la rivière et le jette dans l'eau.*

A partir de cette description détaillée de la séquence faite par les étudiants eux-mêmes, ils ont essayé de résumer individuellement la situation, en utilisant le minimum des éléments (informations, événements, actes) donnés par la séquence.

Voilà le résumé obtenu collectivement en classe :

> *Une jeune femme jette avec beaucoup de peine dans la rivière, un corps qu'elle transportait dans sa voiture.*

Avant de passer à la projection de la séquence suivante du film, on a posé d'autres questions aux étudiants :

- Le corps de la victime a été ***inhumé*** dans le ***caveau*** de la famille.
- Le corps de la victime a été ***enterré*** au ***cimetière*** de Montparnasse.

  Il y avait beaucoup d'amis à ***l'enterrement*** de la victime.



On peut aussi utiliser les séquences filmiques pour illustrer une pratique d'application quelconque. En procédant toujours par questions et en profitant au maximum de la possibilité de la répétition des séquences.

A titre d'exemple, je me suis servie des projections des séquences du film : *« Les yeux sans visage »* pour sensibiliser les étudiants à la différence entre l'exercice consistant à résumer un texte et celui consistant à le commenter. Il s'agit bien de deux pratiques distinctes : dans la mesure où le résumé vise à relever les informations, les événements et les actes essentiels fournis par la séquence, tandis que le commentaire dépasse tout ceci pour donner un point de vue à travers une analyse du contenu de l'extrait résumé.

Une contrefaçon = une imitation ***frauduleuse*** des ***contrefaçons*** de produits de marque. C'est un ***délit,*** un crime passible de la ***réclusion.***

Contrefaire = imiter ***frauduleusement, falsifier*** des signatures, des billets de banque → ***falsification*** des documents, ***un faussaire.***

On oppose les termes originel / original :

Originel /	***original***
Le péché originel	nouveau
Le premier péché commis par	personnel
L'homme selon la Bible	es idées personnelles qui sortent de l'ordinaire
Une copie originelle.	

Les autres séquences du film ont permis d'élaborer des thèmes complémentaires :

Le médecin refuse de délivrer le ***permis d'inhumer.*** Dans le cas d'un meurtre il faut pratiquer une ***autopsie*** pour ***identifier la cause du décès.***

- Comment le tueur a-t-il été ***identifié ?*** qui a réussi à l'identifier ? (à découvrir qui il était).
  A l'aide du ***témoignage*** de certaines personnes.
  Avec le concours des ***dénonciateurs / des témoins.***
- Qui sont-ils ?
  Ils ont préféré garder ***l'anonymat.***

Contenu dramatique obtenu collectivement en classe:

Une situation tragique, inattendue, elle est impossible à comprendre ou à admettre.

Pour exploiter la séquence, on a procédé par des questions. On a choisi de les reproduire ici, à titre d'exemple, telle qu'elles ont été posées en classe, ainsi que le lexique qu'elles ont permis d'obtenir.

- *De quoi s'agit-il ?*
  Il s'agit d'une mort ***atroce, injuste,*** *du* ***décès*** *d'une enfant.*
- *Est-ce : une mort* ***accidentelle ? naturelle ? criminelle ?***
- *S'agit-il : d'un crime* ***prémédité ?***
- *Comment la petite fille est-elle* ***décédée*** *?*
  Elle a été tuée.
- *Comment a été tuée la* ***victime ?***
- *Qui est le* ***tueur*** *? le* ***suspect ? l'accusé ?***
  Un criminel ? un assassin, un meurtrier ?

On accuse ***la contrefaçon*** d'une poupée à la mode. Il s'agit d'une introduction ***clandestine*** d'un jouet pour enfant sur le marché.

Les normes de fabrication. La ***non-conformité*** aux normes prévues. Exigez la ***marque d'origine. Méfiez-vous*** des contrefaçons.

Dans cette séquence, l'essentiel est que les apprenants sentent le bégaiement comme un blocage, comme un obstacle qui empêche la communication d'avoir lieu, car c'est surtout dans les situations de communication téléphonique que l'interlocuteur est obligé d'utiliser un canal sonore ce qui rend ici l'impossibilité de communication encore plus ressentie.



Ainsi, à ce niveau, les fragments visionnés auraient permis d'amener les étudiants à découvrir que l'absence ou la non transparence de l'un des éléments de la situation d'énonciation, brouille le message, peut le rendre ambigu ou même le bloquer complètement.

Titre du film : *« La poupée qui tue »*[5] :

Parmi les séquences utilisées pour exploiter le lexique du crime, figure celle prise du film *« la poupée qui tue »*.

· Le résumé de la séquence[6]

La séquence nous montre une petite fille éblouie devant l'écran de la télévision par la poupée de la pub. Puis la jeune maman qui achète la même poupée dans un magasin et l'offre à sa fille. L'enfant se couche en tenant la poupée dans ses bras. Le lendemain matin la maman découvre l'enfant morte dans son lit.

Titre du film : *« Le bègue »* [4]:

La séquence choisie dans *« le bègue »* porte sur l'impossibilité d'établir le contact entre l'émetteur et le récepteur, faute d'un canal commun adéquat et nécessaire au message.

Résumé de la séquence :

La maman répond à un appel téléphonique, à l'autre bout du fil, une jeune fille demande à parler à son cyber correspondant. Le jeune homme refuse de répondre et se fait passer pour absent. La jeune fille lui laisse un message annonçant sa venue à Paris pour lui rendre visite.

Cette notion de canal est rendue explicite par la force d'illustration que donne l'image à cet échec de contact en rendant le handicap palpable et totalement lisible.

On a cherché à mettre en valeur cette notion explicitée par l'image à travers des questions comme :

- *Qui demande le jeune homme au téléphone ?*
- *Comment communique-t-elle avec lui généralement ?*
- *Quelle est la différence entre la cyber communication et la communication téléphonique ?*
- *Pourquoi la communication est-elle impossible à établir ?*

Ces questions visent à sensibiliser les étudiants au contenu de la séquence, ainsi qu'à la nécessité d'un canal adéquat pour établir le contact nécessaire à la communication.

Les séquences de ce film sont parmi les séquences qui ont permis une exploitation consécutive au niveau des deux axes de la méthode ci-dessous, le lexique qu'elles ont permis d'obtenir :

- Qui est la tulipe noire ?
  S'agit-il d'un ***bandit,*** d'un voleur, d'un ***rebelle,*** d'un ***traître*** ou bien d'un ***héros***, d'un ***bienfaiteur ?***
  S'agit-il d'un ***mythe*** ou d'une ***légende***. Si c'est un voleur qui sont ses complices ?
- Le commissaire général de la police suspecte le comte de Saint Preux. A-t-il des ***preuves ?***
  Il s'agit d'une ***conviction étayée*** de quelques indices.
  Pourquoi le frère de la tulipe noir l'accuse-t-il d'être ***un imposteur ?***
  Le lieutenant va ***tendre un piège*** à la tulipe noire, il va le ***balafrer*** pour le marquer. Le comte va lui rendre ***sa balafre.***
  Il s'agit ***d'un règlement de compte.***
  Le commissaire cherche à le surprendre ***en flagrant délit.***
  La police fait une ***perquisition*** chez ***le suspect.*** Elle ***fouille*** son logement.
  Toute la région sera ***passée au peigne fin***, mais on ne trouve aucune ***trace*** de la tulipe noire.
  On ***alerte la police***, elle fait des ***investigations***. On lui donne ***le signalement du voleur.***
  Egorger, lyncher, condamner à la prison perpétuelle.

qui exigeait une issue urgente, en un jeu à qui gagne. Et le chapelier, flatté d'être le centre d'intérêt, continuait à perpétuer ses meurtres.

Titre du film : « *La tulipe noire* »[3]

Le même élément sera explicité à travers l'extrait du film « *La tulipe noire* ».

Résumé de la séquence :

Le général de la police soupçonne le comte de Saint Preux d'être lui-même « la tulipe noire » qui défend les intérêts du peuple contre le roi et les nobles. Pour lui tendre un piège, il va balafrer le visage de la tulipe noire au cours d'un duel. Plus tard, il arrête le comte qui voyageait en calèche, persuadé de tenir son homme. Le commissaire sera surpris par l'absence de la balafre sur le visage de ce dernier.

Le contenu dramatique obtenu collectivement en classe :

Le fait d'ignorer l'existence de deux frères partageant le rôle de la tulipe noire, pousse le commissaire général de la police à les confondre, ce qui va influencer le contexte de leur communication. Ainsi l'absence de la « balafre » sur le visage du cadet l'intrigue-t-elle et lui fait croire qu'il avait affaire non plus à un hors la loi mais à un superman, à un être incontournable. Tel que le présente la légende populaire.

message reçu, le transformant ainsi de l'invitation à la recherche d'une issue à une invitation au meurtre.

Titre du film : *« Le fantôme du Chapelier » :*

Le résumé de la séquence :

Elle nous montre le chapelier, au club, le soir, jouant aux cartes avec ses amis. Ils discutent, boivent et fument.

Le contenu dramatique obtenu collectivement en classe :

La scène de la réunion du chapelier avec ses amis le soir, se répètera à plusieurs reprises dans le film. Dans ces réunions, on ne parlait que des meurtres perpétués dans la ville. Ces discussions constituaient un appel mutuel à la recherche d'une clé pour résoudre la situation, découvrir l'identité du meurtrier, arrêter ces crimes et réhabiliter l'ordre.

Ces mots échangés entre des hommes autour d'une table le soir, étaient des paroles de copains innocents contre un meurtrier inconnu. Mais ces multiples interlocuteurs s'adressaient en même temps à un autre destinataire dont ils ignoraient la présence. Pour ce dernier, le message était différent ; il ne s'agissait plus d'une invitation à la recherche d'une solution, mais tout au contraire, d'un éloge, d'une flatterie, voire d'un défi qui transformaient le cauchemar des actes meurtriers,

dans le processus de communication. Et ceci à travers des questions du genre :

1- Pourquoi a-t-il accepté une chose qu'il refusait d'assumer ?
2- Pourquoi cherche-t-il dans le dictionnaire le sens de l'expression « le châtiment de Dieu » ?
3- Quelle est la cause de cette malcompréhension ?

Il ne s'agit pas, à ce niveau, d'expliquer la notion de référence comme un des éléments de la situation d'énonciation ; la séance filmique sera suivie d'un cours théorique et d'application textuelle. A ce stade, on cherche seulement à sensibiliser les étudiants d'une façon concrète à cette notion. En guise de contrôle, cette phase doit leur permettre de dégager le contenu dramatique de la séquence.

Contenu dramatique obtenu collectivement en classe :

Faute de partager, avec son interlocuteur, la même signification de l'expression « le châtiment de Dieu », le héros, dont le rôle est joué par Fernandel, s'expose, sans se rendre compte, au pire.

D'autres séquences ont permis d'illustrer les autres composantes du processus de communication verbale, telle l'identité des interlocuteurs qui a été explicitée à travers deux séquences, dont la première est relevée du film de Simenon *« Le fantôme du Chapelier »*[2] où la double identité du Chapelier, en tant que récepteur, aboutit au dédoublement du

En un deuxième temps : On explique aux étudiants l'objectif sur lequel on veut les focaliser.

On repasse la séquence en invitant les apprenants, à travers des questions, à découvrir le contenu dramatique qui aidera à les sensibiliser à l'objectif choisi. Ce qui constitue en effet le résultat escompté.

Quelques séquences à titre d'exemple :

Titre du film : *« François Premier »*

La première séquence est prise du film *« François Premier »*[1]. Elle débute par l'atterrissage du héros dans un café, au siècle de François 1er, à la suite d'un voyage dans le temps. Elle se termine sur lui, dans tous ses états, cherchant le sens d'une expression dans le dictionnaire.

Le résumé de la séquence :

Le héros accepte, sans se rendre compte, un duel avec le mari de la comtesse dont il a bien voulu jouer le rôle du frère afin de la sauver de la jalousie de son mari. Découvrant l'enjeu de la situation, il tremble de peur, il est prêt à tout faire pour échapper à cette situation à laquelle il a été exposé à son insu.

Cet extrait du film m'a permis d'expliciter l'objectif sur lequel je voulais focaliser les étudiants. Il s'agit de mettre l'accent sur l'importance de la référence comme élément essentiel à la compréhension de la parole, voire du message

Troisième avantage : La séquence filmique offre une occasion pour l'apprentissage d'un nouveau lexique pris en contexte, et là il faut rappeler aussi qu'en plus du support visuel, les séquences offrent un support auditif supplémentaire.

Point faible : le débit de la parole est élevé mais l'image ainsi que la répétition de la séquence permettent, en grande partie, de remédier à ce problème.

Démarche méthodologique :

Les films seront toujours découpés en séquences, lesquelles forment des situations précises tributaires de la combinaison de leurs différentes composantes. Ainsi, chaque séquence constituera-t-elle un échantillon qui permettra, à travers l'appui visuel de l'image, de développer des performances nécessaires à toute étude ou analyse littéraire.

Toutefois, les films peuvent être projetés en entier pour se servir du fonctionnement de l'épisode comme un tout et maintenir l'attention des apprenants. Cela reste un choix de l'enseignant, mais même dans ces cas, ils seront toujours fragmentés.

En un premier temps : on introduit la séquence en la situant brièvement. On procède ensuite à une première projection de la séquence, suivie par une tentative de la résumer avec les étudiants.

axes de la méthode. L'idéal serait de choisir des séquences qui permettent une exploitation consécutive au niveau de ces deux axes mais ce n'est pas toujours facile. Toutefois, le choix de la séquence doit être pertinent par rapport à l'objectif recherché. Il faut absolument éviter de choisir des séquences ambiguës ou complexes et ne retenir que des séquences parfaitement lisibles.

La durée moyenne des séquences varie entre 10 et 15 minutes maximum, elles peuvent être répétées plusieurs fois selon le besoin.

Plusieurs avantages :

Premier avantage : est de profiter de l'illustration qu'ajoute l'image au verbal et qui permet une lisibilité spontanée de la séquence, ce qui facilite l'exploitation du contenu sélectionné pour chaque séance de cours.

Deuxième avantage : ces séquences, prises de films dramatiques, offrent un document de fiction qui permet d'atténuer l'aspect artificiel qui nuit au processus d'apprentissage par la création d'une atmosphère de vie réelle : nous sommes au cinéma, il s'agit bien d'un moment de détente favorable à la création d'un automatisme d'apprentissage très positif.

Il débouche sur une pratique d'application basée sur la compréhension globale destinée à rendre pertinentes, aux étudiants, ces notions fondamentales et essentielles qui semblent être indispensables comme support à une approche fonctionnelle de la langue à tous les niveaux.

L'axe lexical :

Cet axe fonctionne d'après un champ sémantique choisi et débouche sur une activité de réemploi des termes introduits, invitant ainsi l'apprenant à s'approprier les mots en les reproduisant.

Vu l'importance de la redondance du sens à ce niveau, les séquences utilisées pour introduire le lexique, doivent obligatoirement porter, comme tous les textes du corpus, sur le thème choisi du cours : on avait choisi celui du crime. Pour l'exploitation du lexique de ce champ sémantique, on a privilégié des séquences prises de films policiers.

Le Corpus

Il s'agit d'un corpus mixte composé de séquences filmiques et de textes choisis. On n'exposera ici que le premier élément.

Les séquences filmiques : les fragments utilisés sont tirés de films de fiction. Ils sont choisis en fonction d'un des deux

aidant, permettra d'exploiter l'objectif assigné à chaque séquence, qu'il s'agisse de l'illustration d'un concept ou d'une notion, d'un emploi du lexique ou du contrôle d'une pratique quelconque, telle que le compte rendu ou le commentaire.

Bref, je suis partie de l'idée que toute explication devait, a priori, être explicitée par des exemples. Alors, pourquoi ne pas doter nos exemples d'un pouvoir « plus », par rapport à l'oral et à l'écrit ? Ce pouvoir est celui de l'image, qui ajoute une vivacité reproduisant celle du contexte réel de la vie : utilisée au service de l'apprenant, l'image aide à doper le verbal par l'ajout d'une dimension visuelle qui permet de faciliter la lisibilité de l'objectif proposé.

La séquence filmique représente une première phase de la méthode, elle sera suivie de deux phases complémentaires : une phase théorique et une phase d'application textuelle. Seule, la première phase nous intéresse ici. Cette phase fonctionne sur deux axes différents :

L'axe conceptuel :

Cet axe vise à expliciter le concept même de la fonctionnalité de la langue à travers l'examen des notions de bases qui forment le cadre nécessaire à la compréhension de toute parole orale ou écrite.

double objectif recherché, celui de faire un cours qui traitait la langue à la fois comme outil de communication au quotidien et comme outil de compréhension et d'analyse littéraire.

Alors, j'ai opté pour le bricolage d'une méthode qui, sans me priver des moyens des méthodes classiques, me permettait de jouir d'une grande liberté à l'intérieur d'un cadre aussi vaste que celui de la langue dans sa généralité, tout en me permettant aussi de profiter des apports des méthodes modernes, surtout de l'élément de l'image qui me semblait être un des éléments les plus efficaces qui ont été introduits et exploités dans les cours de langue.

La méthode :

Il s'agit de l'adaptation d'un constituant essentiel des méthodes communicatives - à savoir : les séquences filmiques - pour l'utiliser comme outil d'illustration et non comme document de base. En d'autres termes, les séquences choisies serviront à sensibiliser les étudiants à la compréhension globale permettant ainsi à l'enseignant de contourner l'obstacle qui peut venir des mots. Il ne s'agit à aucun moment, d'analyser l'image ou de l'exploiter en tant que telle ; non seulement nous n'avons pas la formation requise ni la compétence nécessaire pour le faire mais surtout cela ne sert en rien notre but.

Ces séquences seront plutôt utilisées comme un texte à travers l'explication de leur contenu dramatique qui, l'image

incontournable « l'image », mais développant surtout l'usage de l'oral, elles ne satisfont pas tous les besoins de nos étudiants. Par ailleurs, les exigences de ces méthodes en particulier, en ce qui concerne le nombre d'apprenants, ainsi que le nombre d'heures requises, ne correspondent pas non plus à la situation dans nos classes.

Troisièmement : les méthodes communicatives plus récentes qui développent d'une manière efficace l'audio-visuel classique, en faisant appel à une participation plus active et plus libre de la part des étudiants. Ces méthodes s'intéressent surtout au niveau pratique de la langue, laissant de côté le niveau littéraire, ainsi que toutes approches théoriques, ce qui reste nécessaire comme complément inévitable pour la formation de nos étudiants. En plus, il faut avouer aussi que ce genre de cours nécessite une initiation et une formation particulière de l'enseignant.

Quatrièmement : l'approche textuelle, qui porte sur les textes écrits non-littéraires dont les avantages ne sont pas à dénier ; d'un côté, elle présente une approche facile à appliquer, à la portée des enseignants de formation classique ; d'un autre côté, elle permet de développer des niveaux spécialisés nécessaires à tout étudiant en langue. Mais, malheureusement, elle n'offre aucun contact avec la littérature.

Chaque méthode, en soi, avait ses propres avantages, mais pas une seule ne suffisait, par elle-même, à répondre à ce

Le discours dans les filmique:

Samia Rachdan[*]

Nos étudiants représentent un public particulier, du fait qu'ils sont destinés à se spécialiser en littérature et en langue française, donc ils ont besoin d'un cours de langue à cheval entre la langue, comme outil de communication et comme outil de lecture. Devant cette spécificité du public, j'ai passé en revue les méthodes disponibles pour un cours de langue afin de choisir une méthode et un contenu adéquats aux besoins de nos étudiants.

Premièrement : les méthodes d'enseignement classique qui distinguent fonctionnement et contenu de la parole : ces méthodes aboutissent surtout à développer une performance qui se limite à des domaines particuliers de la langue sans pouvoir vraiment les dépasser pour accéder au domaine de la pratique libre.

*Deuxièmement :*les méthodes audio-visuelles proprement dites : ces méthodes ont le mérite d'introduire un élément

(*) Maître de Conférences Université du Caire Faculté des Lettres Département de Français

تقنية الإشارات في شعر إدون مورجن

د/ ممدوح محمود علي الحيني(*)

تتناول هذه الورقة البحثية نقطة جوهرية تتصل بطريقة إدون مورجن الشاعر الإسكتلندي المعاصر في استخدام الإشارات الأدبية، في وقت هاجم فيه النقاد هذا الأسلوب، وعدوه خروجًا عن المألوف، بل استعراضًا لقدراته الثقافية.

ومع ذلك لم يدر بخلد هذا الشاعر تلك الأمور السطحية، بل كان يسعى دومًا إلى توظيف تلك الإشارات التي طالمًا تكررت في أعماله بشكل إيحائي يحمل مضامين أشعاره؛ لتكشف عن مهارة في إحداث نوع من التماس بين الأسطورة على وجه الخصوص وإحالتها الفنية فيما يتصل بالواقع المعيش.

غير أن مورجن راح يكيف، بل أيضًا يعدل من استخدامه لتلك الإشارات الأدبية بما يتوافق مع المواقف والأحداث التي كان يتناولها في قصائده المختلفة، وهذا ما تسعى هذه الورقة البحثية إلى إثباته، إضافة إلى إلقاء بعض الضوء على الجوانب الجمالية في قصائد هذا الشاعر الذي لم ينل التقدير النقدي المستحق، على الرغم مما حصل عليه من جوائز عديدة، مثل ميدالية الملكة في الشعر عام ٢٠٠٠، وجائزة ودن فيلد في الترجمة عام ٢٠٠١.

ولعل أبرز إسهامات هذا الشاعر مجموعة القصائد الكاملة عام ١٩٩٠، وقصائد مختارة جديدة عام ٢٠٠٢، وكتاب الحيوات عام ٢٠٠٧.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب- جامعة المنيا.

Lall, Ramji, W . B . Yeats. New Delhi: Rama Brothers, 1994

- - - ,*T . S. Eliot* . New Delhi : Surjeet Publications, 1995.

Morgan, Edwin. *Collected Poems*. Manchester: Carcanet Press, 1990.

- - - , *New Selected Poems*. Manchester: Carcanet Press, 2002.

- - - , *A Book of Lives*. Manchester: Carcanet Press, 2007.

Morton, Brian. " The Scot born to be a lifelong poet". *Times Higher Education Supplement* 8 (August 2003) 27

Bibliography

Dunn, Douglass. "Morgan's sonnets" in Robert Crawford and Hamish Whyte. (eds.) *About Edwin Morgan.* Edinburgh : Edinburgh University Press, 1990.

Edgecombe , R. S. " The Poetry of Edwin Morgan. " *Dalhouse Review*, (Winter 1983-2983), 668-679.

Fazzini, Marco. " Edwin Morgan : Two Interviews ." *Studies in Scottish Literature*, 29 (1996): 45-57.

Fox, Stephen. " Edwin Morgan and the Two Cultures." *Studies in Scottish Literature*, Volumes 33 – 34 (2004): 71-86.

- - - ," Edwin Morgan: Poetry in the Closet" *Journal of Evolutionary Psychology*, (March 2001), 61-69.

Groote, Guusje. *"On 1893"*. Edwin Morgan's official website *<http://www. edwinmorgan. com.>*

Hayward, John. (ed.) *The Penguin Book of English Verse.* India :penguin books limited, 1975.

John 11 : 25.

Kelly, Stuart. " The Mysteries of Morganism ". Edwin Morgan's official website < *http: // www. edwin morgan.com.>*

Works Cited

Dunn, Douglass. "Morgan's sonnets" in Robert Crawford and Hamish Whyte. (eds.) *About Edwin Morgan* Edinburgh : Edinburgh University Press, 1990. pp. 75-89.

Fazzini, Marco. "Edwin Morgan : Two Interviews ." *Studies in Scottish Literature,* 29 (1996): 45-57.

Fox, Stephen. "Edwin Morgan and the Two Cultures." *Studies in Scottish Literature,* Volumes 33 – 34 (2004): 71-86.

Groote, Guusje. "On 1893". Edwin Morgan's official website <*http://www. edwinmorgan.com.*>

Hayward, John.(ed.) *The Penguin Book of English Verse.* India :penguin books limited, 1975.

John 11 : 25.

Kelly, Stuart. "The Mysteries of Morganism". Edwin Morgan's official website < *http://www.edwin morgan . com*>.

Lall, Ramji, *W. B. Yeats*. New Delhi : Rama Brothers, 1994

- - - , *T. S. Eliot.* New Delhi: Surjeet Publications, 1995.

Note

1. Edwin Morgan. *Collected Poems*. Manchester: Carcanet Press, 1990, p.406. All subsequent quotations from the text are referred to as *CP*.

described man's duty to God and the best service he could do for Him in "On his blindness".

A reconsideration of some of Morgan's poems discussed in this paper has pointed out his overwhelming interest in romantic poetry. This might be due to the fact that Morgan has studied a great deal of romantic poetry and that he has appreciated it too much. So, he has been highly influenced by the language of the romantic poets with its fascinating images and phrasings.

Morgan's ability to predict the attitudes of some dead poets – Byron and Milton – towards future events and situations they never lived shows a good grasp of the visions and thoughts of those poets.

reader hear and feel the pains of Christ: I am there...here and ..here.(74) They sound like the three nails، which crucified Christ. So these lines must be loudly read in the way they are written. This technique adds to the text both the information about the life-story of Christ and the feeling and the sound of pains during crucifixion.

The speaker shifts from "am I" which carries doubt at the beginning to "I am the resurrection and the life " in the end which conveys the serenity and the sense of achieving the mission. The coherence and wholeness of the text at the end of the poem suit both the fulfilment that comes out of the experience and the sense of mission accomplishment. Putting it differently, Stephen Fox says "as the speaker achieves wholeness and mission, so do the typography and the grammar, and so does our experience of both poem and speaker."(74)

In short, a study of Morgan's allusive technique does not prove a showy display of learning as certain critics claim. It does not result in any kind of obscurity, either. On the contrary, it gives richness to his poetry. Examining the literary allusions used in his poetic texts also shows a significant change or modification that suits the idea or the situation dealt with in his poems. In his poem, "Sphinx", Morgan's change in the literary allusions contributes to the emotional effect of horror and of the imminent dangers surrounding us.

In "Thomas Young", the manner which Morgan describes Auchterarder creed and man's attitude to God offers a sharp contrast to that in which Milton had

i am he

he r o

h ur t

the re and

he re and

here

a n d

the r e

....

i am the s on

....

i resurrect

a life

....

i am resurrection

i am the resurrection and

i am

i am the resurrection and the life. (*CP*, 159)

Yet, the allusion is technically handled from a new perspective. The poem seems to be a chart where words and letters diverge and then meet in the final sentence of the poem. Besides, the final sentence acts like the generator of the whole poem. In other words, the concluding sentence is all the content and the message of the poem.

In the first four lines crucifixion, as Stephen Fox notes, is conveyed through detached letters that make the

Bear His mild yoke, they serve him best....

....

They ...serve who only stand and wait. (Hayward, 148)

with

...there are strong sound sergeant of the creed,

but John could only ask how god was served

by those who neither stand nor wait, their ardour

rabid (he said) to expunge virtue's seed? (*CP*, 442)

In the first quotation, Milton urges man to show obedience to God through patience and accept His will whatever it is; man has also to justify God's ways to his fellowmen. This is the service man can render to his Creator. In the second quotation one notes a significant change from Milton's lines. Morgan imagines that Milton – had he been alive – would have stood against Auchterarder creed. The essence of this creed is that man can commit a sin and yet can still promise to abstain from it. The result is that he will not be a sinner and will go up to heaven. (Dunn, 82)

Milton refused predestination while alive; for it states that God's will determined every event and action from eternity and that God determined who would be rewarded and who would be punished. This belief gives no room for man's free will.

Reading Morgan's poem, "Message Clear" one notices a tangible allusion to the following Biblical verse:

I am the resurrection and the life. (*John* 11 : 25)

Morgan says

am   i

Morgan's mummy of Ozymandias deteriorates because of the growth of fungus in its corpse.

Shelley takes the disfigurement of the statue as a symbol of failure to immortalise man whoever he/she is. As for Morgan, the deterioration that takes place to the mummy, in spite of the attempts to save him, is a kind of punishment for his evil deeds and cruelty.

> Indeed I know it must be distressing
>
> to a pharaoh and a son of Ra ...[to be]
>
> shattered, as your Majesty in life
>
> shattered the kingdom and oppressed the poor
>
> With such lavish grandeur and panache,
>
> ... To Ozymandias,
>
> how bitter it must be to feel
>
> a microbe eat your camphored bands. (*CP*, 398)

Morgan cannot help showing the English reader his knowledge of the Egyptian kings and queens – Rameses and

> T't' nkh ' m' n / H'tsh 'ps't?
>
> Khn't'n? N'f'rt'ti ?... (*CP*, 398)

He also points out some of the Egyptian glorious temples – Abu Simbel, Karnack, etc.

In Morgan's "Thomas Young" one finds an allusion to John Milton's "On his blindness". Yet Morgan replaces Milton's statement

> ....Who best

Babbage and Marx—can this be what's to come?

Machines to compute and all the workers free?

My dear countess, what a maximum

Of bliss it would be to come back and see. (*CP*, 523,526)

While Byron died in 1824, Byron is shown as having a great interest in Marx, the founder of communism in 1849. He is also seen as being obsessed by the invention of Charles Babbage of 1843 – the calculating machine. (Kelly).

In his poem "The Mummy", Morgan quotes and echoes Shelley's "Ozymandias". The following two extracts are from both poems:

And on the pedestal these words appear

My name is Ozymandias, king of kings; (Hayward, 290)

M' n' m 'z zymandias, king 'v kingz ! (*CP*, 398)

Although both poems deal with the same character, King Ozymandias, Morgan brings Ozymandias to life when he turns Shelley's statue into a mummy. Then Morgan addresses him – the mummy:

May I welcome your Majesty to Paris.

....

I hope the flight from Cairo was reasonable." (*CP*,397)

If the face of Shelley's statue is shattered with time

.........On the sand

Half sun, a shattered visage lies, ... (Hayward, 290)

her disappearance, Morgan's lady is also singing and dancing

> ... like wisdom before the Lord. (*CP*, 445)

Another allusion to Wordsworth's poem appears where we note Wordsworth's description of the girl's song which is more thrilling than the cuckoo's song

> Breaking the silence of the seas
>
> Among the farthest Hebrides. (Hayward, 263)

While Morgan imagines that the song of the lady will bring with it mazy unknown waters...and churn up the sea, Wordsworth mounted up the hill to seek out the girl and enjoy hearing the song.

> ... as I mounted up the hill
>
> The music in my heart I bore,
>
> Long after it was heard no more . (Hayward, 264)

In his poem "Byron at Sixty-five", Morgan alludes to Byron's poem "Childe Harold". Yet, Morgan's poem creates new events and situations in Byron's life. At first, the title of the poem "Byron at Sixty Five" extended Byron's life for twenty years more. i.e. Byron died at the age of thirty six, not sixty five.

Morgan even predicts new attitudes of Byron depending on the extension of years he gives to Byron's life.

> Don't laugh; Childe Harold may be gay and paunchy
>
> A lame, ex-English, ex-Scottish, ex-Romantic
>
> ....

The lady is seen here as a dream image. She appears not as she is looked upon in the beginning. She is perceived as "a divine being, almost a kind of angel." (Groote)

Though Morgan sometimes sticks to reality shown in the lady's awareness of him, a man of forty reading, he lives again in the world of imagination, the world of the Northern lights. There, we have the image of a woman who turns to be an angel:

> ...dancing like Wisdom before the Lord. (CP, 445)

Examining Wordsworth's "The Solitary Reaper" we can note how Morgan alludes to Wordsworth's poem.

> Yon solitary Highland lass !
>
> Reaping and singing by herself;
>
> Stop here or gently pass!
>
> ....
>
> ....the maiden sang
>
> As if her song could have no ending,
>
> I saw her singing at her work,
>
> And o'er the sickle bending-
>
> I listened, motionless and still;
>
> And, as I mounted up the hill,
>
> The music in my heart I bore
>
> Long after it was heard no more. (Hayward, 263-264)

The lady here is singing while reaping. The poet asks people who walk past her not to disturb her. If her sad song overflows the deep valley and is still heard in spite of

Seferis stiffly cupped warm blue May air

and slowly sifted it from hand to hand.

It was good and Greek.(*CP*, 448)

In the first quotation, Byron is mainly concerned with showing the glorious past of the Greek people, not just the magical beauty of their country. In the second quotation Morgan changes Byron's text through Seferis interest in the glories of Scotland – Morgan's home country.

More interesting is that while Byron–the Scottish poet– praises Greek isles, Seferis–the Greek poet– praises Scottish isles. This can show how Morgan transforms the quotation to suit his purpose which is to sing of the glories of Scottish isles as Byron sings of Greek isles. Added to this purpose is that Morgan's sonnet here is dedicated to the memory of George Seferis, a Greek poet (1900 – 1971).

Morgan's poem "1893", published in 1984, echoes Wordsworth 's "The Solitary Reaper".

... she walked past him singing.

To her, he was a man of forty, reading.

Within him the words mounted: Sing for me

dancing like Wisdom before the Lord, bringing

your mazy unknown waters with you, seeding

the Northern Lights and churning up the sea!

(*CP*, 445)

Yet, the poetic form of Morgan's poem does not echo that of Yeats's. Yeats's poem is a modern one which consists of two irregular stanzas of varying lengths and of occasional rhyming. It is a pattern which reflects either the anarchy that followed the First World War or the difference between two historical eras – the Christian civilization and the successive corrupt modern era.

Morgan's poem is a prose poem which is characterised by being short, compact, symbolic and of no line breaks. Added to this is the density of expression. This difference in form on the part of Morgan might refer to a more serious change in man's life; it is a change to the worse since lust for destruction and control dominates our modern world .

That Morgan's prose poem has no line breaks and is of continuous form might, by necessity, reflect the constant dangers and threats that modern man has been facing.

In Morgan's poem, "Seferis on Eigg", one finds an allusion to Byron's poem, "Don Juan". The following two quotations are from both works:

> The isles of Greece, the isles of Greece!
>
> Where burning Sappho loved and sung.
>
> Where grew the arts of peace,
>
> Where Delos rose and Phoebus sprung. (Hayward, 218)

> The isles of Scotland! The isles of Scotland
>
> But Byron sang elsewhere; loved, died elsewhere

It is so cruel that such a terrible, horrible beast takes the image of a woman. For woman is often looked upon as a symbol of endowment, love, tenderness, and beauty. Morgan means by this to assert the brutality, the mercilessness, and destructiveness of our corrupt civilisation.

Morgan has come to replace the sands of the desert with a busy street .i.e. in Yeats's poem, the beast lies away in the sands of the desert and then moves its thighs and slouches towards Bethlehem, whereas the beast in Morgan's poem lies crouched on the branch of a tree on a busy street and then it swings round

> ....its huge hungry lion haunches
>
> and strangles them with its sphincter?
>
> I give up. (*CP*, 474)

Morgan's change shows that the terrible dangers we encounter have become close and imminent.

In fact, Morgan's poem tends to point out how the inevitable cycle of violence and bloodshed has actually started. The words 'I give up' refers to the idea that we have no alternative or choice except to accept life with its imposing dangers, terrors, and evils.

That the cruel beast in Morgan's poem is a winged one is Yeats's. Morgan must have also read Yeats's explanation of the image of the beast he used to see a lot of times. There was "always at my left side just out of the range of sight, a brazen winged beast that I associated ...with destruction." (Quoted in Lall, 148)

and strangles them with its sphincter?

I give up. (*CP*, 473-474)

It is interesting to note that Morgan's "Sphinx" includes a great deal of allusions to Yeats' "the Second Coming". Yet we find a significant change. Yeats holds a comparison between the past Christian civilisation and the present awful destructive civilisation to show the differences and the situation we live in and what to come, i.e., he shows the opposing cycles, the first one lasted twenty centuries and was associated with Christian civilisation while the second cycle is and will be dominated by the reversal of this cycle;

That twenty centuries of stony sleep

Were vexed to nightmare by a rocking cradle

And what rough beast, its hour come round

Slouches towards Bethlehem...? (Hayward, 408)

It is the cycle of bloodshed, anarchy and violence.

Mere anarchy is loosed upon the world,

The blood-dimmed tide is loosed and everywhere

The ceremony of innocence is drowned; (407)

Morgan focuses right from the beginning on the contemporary anarchy and the bloody merciless civilisation. The first lines portray the image of the rough beast. That the starting image of the poem is that of the rough beast is not the only difference between both poems. The beast in Morgan's poem is that of a woman with breasts and hungry body of a lioness and wings of a bird of prey.

...I wither slowly in thine arms

....

A white- haired shadow roaming like a dream.

(Hayward, 314)

whereas Morgan portrays the swan as a ghost because it comes into existence for a period of time and then disappears.

...the swan

. . . a ghost, comes and goes. (*CP*, 406)

Morgan's poem, "Sphinx" echoes W. B. Yeats' poem, the "Second Coming". Both poems deal with our modern corrupt civilisation through their portrayal of 'Sphinx', a statue of ancient Egyptian King. The following two quotations are from both poems:

...Somewhere in sands of the desert

A shape with lion body and the head of a man,

A gaze blank and pitiless as the sun,

....

...what rough beast, its hour come round at last

Slouches towards Bethlehem ...? (Hayward, 407-408)

What has the head and breasts of a woman and the hungry body of a lioness and the wings of a bird of prey and the long tail of a snake lashing slowly from side to side as it lies crouched on the branch of a tree on a busy boulevard... when they can not answer, [it] swings round its huge lion haunches

man is born to live a period of time and then dies. In the second extract, Morgan stresses the point that time brings decay and death to nature. It is a phenomenon which cannot be prevented or ignored – the decline of the year, the fading out of summer, the death of the swan.

Unlike Tennyson's poem, Morgan's does not focus on man's submission to aging and death . Yet, man's inevitable end is inclusively stated in the following lines of Morgan:

> The muffled hiss of blades escapes into breath,
>
> Hangs with it a moment, fades off.
>
> Fades off, goes, the scene, the voices fade,
>
> The line of trees, the woods that fall, decay
>
> And break, the dark comes down, the shouts
>
> Run off into it and disappear. (*CP*, 406)

Man's inescapable extinction is suggested here in the way Morgan stresses the voices which fade, then the dark which 'comes down' and the shouts which 'run off into it and disappear'.

While Tennyson uses the myth of Tithonus – that man who was given the gift of immortality but without permanent youth – to show death as man's natural and inevitable end, Morgan concentrates on the inevitability of the passage of time bringing with it deterioration and death.

One other similarity between both poems is that with age Tithonus has become a white-haired ghost, wishing to die,

and nationalities. He defended this technique saying that such complications fitted the complexity of our modern civilisation. In a figure of speech, Eliot states that "our civilization is complex and various. This complexity and variety, working upon a refined sensibility, must produce various and complex results. Poets should be more difficult [and] ... more indirect." (Lall,195)

In an interview with Marco Fazzini, Morgan argues that he is attracted and influenced by modern poets, especially Eliot.

Reading Morgan's poem, "Winter", one finds that the poet quotes from Tennyson's "Tithonus"; yet Morgan's treatment of the quotation is different, i.e., he takes phrases and ideas from Tennyson's poem and handles them in a different way.

The following two extracts are from both poems:

> The woods decay, the woods decay and fall,
>
> The vapours weep their burthen to the ground,
>
> Man comes and tills the field and lies beneath,
>
> And after many a summer dies the swan. (Hayward, 314)

> The year goes, the woods decay and, after
>
> Many a summer dies. The swan
>
> On Bingham's pond, a ghost, comes and goes.[1]

In the first extract, Tennyson shows a close parallel between what happens to the elements of nature and to man. With time, woods decay, clouds and mists disappear;

The Allusive Technique in Edwin Morgan's Poetry

Mamdouh Mahmoud Ali El-Hiny

Over the past forty four years, Edwin Morgan(1920 -) has been regarded as one of the outstanding modern poets due to the variety and the technical skill of his output. "His prodigious – even precocious – diversity of voices and forms embraces both the traditional and avant-garde; ranging from sonnets to sound poems, *terza rima* to concrete poetry, social realism to science fiction." (Kelley) Morgan was awarded the Queen's Medal for Poetry in 2000 and was nominated for Weidenfeld prize for translation in 2001.

The purpose of this paper is to discuss Edwin Morgan's use of quotations and literary allusions as one of the most striking ingredients of his poetic technique at a time (1950s) when critics stood against this attitude. They showed distaste for using literature instead of experience as material for their poetry. One other aim of this paper is to reconsider the claim that Morgan's allusive technique is just a showy display of learning.

Quotations and literary allusions were often used by modernists in the beginning of the twentieth century; however this technique resulted in the complexity and the difficulty of modernist poetry. T. S. Eliot, presumably the leading figure of modernism, was aware of the complexity and difficulty produced out of his use of quotations and literary allusions from authors and poets of different ages

إعادة قراءة العنف الشعري في قصائد بيتس وأون وبنتر

د/ شيرين المنيري(*)

يتناول هذا البحث لحظة العنف التاريخي في القصيدة، وتجليات هذا العنف في الخطاب الشعري بكافة تقنياته، وذلك من خلال إعادة قراءة ثلاث قصائد وتحليلها.

وهي: "عيد الفصح ١٩١٦" للشاعر الأيرلندي وليام بتلر بيتس، التي تتناول أحداث الانتفاضة الأيرلندية ضد الاحتلال الإنجليزي آنذاك عام ١٩١٦، وقصيدة "١ سبتمبر ١٩٣٩" للشاعر البريطاني ويستان هيو أودن، وقد كتبها إثر غزو ألمانيا لبولندا، والأخيرة هي قصيدة "ليبارك الرب أمريكا" للكاتب المسرحي الحائز على جائزة نوبل هارولد بنتر، وقد كتبها أثناء تصاعد التهديدات الأمريكية بشن الحرب ضد العراق عام ٢٠٠٣.

تطرح لحظة العنف فكرة القوة السلطوية وأشكال المقاومة المطروحة، التي تدخل القصيدة في إطارها، وفي الوقت ذاته ينعكس عنف هذه السلطة القامعة على التقنيات الشعرية وكأنها شكل آخر للمقاومة، وهو ما ينتج عنه توافق في المحتوى والشكل.

(*) مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب– جامعة عين شمس.

Stallworthy, Jon, ed. *The Oxford Book of War Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W.B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. NY: Rockefeller Center, 1996.

-------------------------. "The Symbolism of Poetry." *Essays*. NY: Macmillan Company, 1924.

-------------------------. *The Letters of W.B. Yeats*. R. Hart-Davis, 1954.

Holdridge, Jefferson. *Those Mingled Seas: The Poetry of W.B. Yeats, the Beautiful and the Sublime*. Dublin: U College Dublin P, 2000.

Jeffares, Alexander Norman. *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1984.

Mendelson, Edward. *Early Auden*. NY: The Viking Press, 1981.

Melaney, William D. . *After Ontology: Literary Theory and Modernist Poetics*. NY: State U of NY P, 2001.

Merritt, Jeralyn. "On Pinter's Poem about War in Iraq." 22 Jan. 2003. *Talkleft* 20 Jan. 2007 <http://www.talkleft.com/story/2003/01/22/010/52305>.

Nijinsky, Vaslav. *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Jonathan Cape, 1937.

Pinter, Harold. "God Bless America." Jan. 2003. *HaroldPinter.Org* 20 Jan. 2007 <http://www.haroldpinter.org/politics/god_bless_america.shtml>.

------------------. *War*. London: Faber and Faber, 2003.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.

Works Cited

Auden, W. H. *The Collected Poetry of W.H. Auden.* NY: Random House, 1945.

---------------and Norman Holmes Pearson, eds. *Poets of the English Language.* New York: Viking Press, 1950.

Armstrong, Nancy and Leonard Tennenhouse, eds. *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence.* London and NY: Routledge, 1989.

Casanova, Pascal. *La Republique Mondiale des Lettres.* Trans. Amal Al Sabban. Cairo: The Higher Council of Culture, 2002.

Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* Oxford: Blackwell, 2003.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Vol. I, An Introduction.* Trans. Robert Hurley. NY: Pantheon, 1978.

Fuller, John. *W. H. Auden: A Commentary.* Princeton, N J: Princeton U P, 1998.

Higgins, Charlotte. "Pinter's poetry? Anyone can do it." 30 Oct. 2004 *The Guardian* 20 Jan. 2007 <http://www.guardian.co.uk/uk_news/story/0,,1339731, 00.html>.

incorporated an external event into his private vision, Auden vacillated between the private and public, and Pinter chose to render death as a carnivalesque spectacle. Writing is, then, one more symbolic practice among others that formulate positions, it is not so much about the violence out there in the world as much as it is a form of violence in its own right. The depiction of three tragic historical moments, 1916, 1939 and 2003, displays a certain inevitability and thus "saving us the psychical labour of imagining alternative twists and turns" (Eagleton 101). Yet, the fact that each poem manages some transcendence should not be forgotten. Violence does not end in violence; in artistic forms it can transcend some or all of the crude tragic events through form, which emphasizes that poetics and politics are inextricably intertwined as Terry Eagleton affirms by quoting Yeats: "once tragedy is cast into artistic form, then as W. B. Yeats remarks in"Lapis Lazuli", "it cannot grow by an inch or an ounce". Form itself thus becomes a kind of transcendence of the tragic materials" (102).

Conclusion

It is clear that the three poems are ill at ease in the category of war poetry, in spite of all the violence related to battles and military power depicted within them, as the representation of violence calls for a certain degree of violence within the representation itself. Calling them anti-war poems might be convenient for the taxonomy although it remains an oversimplification. Whatever the label is, they are poems about the ever-present violence of the power, suppression of resistance, and most importantly, the vanity and falsity of the political discourse that supports any violence.

Yeats, Auden and Pinter possess "basic certainties of consciousness" that motivate them to poetically unearth the truth, each in his own way. The site of truth was the poetic image. With Yeats it was "a terrible beauty", with Auden it became "ironic points of light", down to Pinter's ironic "smell of America's God".

The violence of representation—as a corollary of representing violence—functions as poetic retaliation for the violence represented, which is why the poems are so revealing in the sense that they bring out the hidden power and the rhetoric that fans the flames of this power. In the three poems, poetics and politics are inseparable, yet the merit of each poem is based on the vision and position of each poet. Yeats

head blown off by an American bomb in a Serbian marketplace (Merritt).

Through irony, Pinter loads the power of the Yanks with negative connotations. As Auden's "odour of death/Offends the September night" Pinter's "pong of the dead" conjures an ironic bloody spectacle. To seal the irony, Pinter vilifies the hypocrisy of the Yanks by bringing to light the religious discourse that is used and abused by the American military troops. In the first stanza "They gallop across the big world/Praising America's God" the action of galloping connotes violence that is not inhibited by the invocation of God. Towards the end of the poem, when violence has reached its peak, "all the dead air is alive/with the smell of America's God". The superimposition of death on the propagandist religious discourse subverts the alleged morality of the Yanks.

Through the suppression of all differences Pinter highlights the grotesque conduct of the American "power". The concise intensity of the violence and brutality, as opposed to the intense use of religious discourse crystallizes the hypocrisy that Pinter rails against in his political activism.

The quasi-symmetrical structure aggravates the violence of the Yanks and emphasizes their inhumanity towards those who refuse to praise "America's God". Pinter retaliates by rendering the present-day American troops as brutal as the Yanks. The poem is thus Janus-like; the ironic power of the Yanks generates violence done to the other as a corollary, That is to say, the power of the Yanks is stated only to be subverted by the bloody carnivalesque scene:

> The riders have whips which cut.
> Your head rolls onto the sand
> Your head is a pool in the dirt
> Your head is a stain in the dust
> Your eyes have gone out and your nose
> Sniffs only the pong of the dead.

The third person "the ones who couldn't join in" turns into the second person "your head" and "your eyes". Brutality and violence are quickly looming closer to the reader. Ensnaring the reader into the poem through the use of pronouns broadens the scope of violence and inspires fear. Pinter is determined to spread "the pong of the dead". Similar to Auden who recalls history, Pinter recalls the past atrocities of the American troops. The "head" alluded to, repeatedly refers to the bloody image that Pinter has described of a child's

The pong of the dead

Harold Pinter's "God Bless America" is one extended image where the Foucault's productive hypothesis surfaces in the suppression of differences. The two-stanza poem portrays the Yanks marching to their battle, thus reviving the memory of America's engagement in a civil war:

> Here they go again
> The Yanks in their armoured parade
> Chanting their ballads of joy
> As they gallop across the world
> Praising America's God.

The archaic diction recalls the image of the Yanks which runs through the succinct poem, thus eliminating any progress and/or difference between past and present. "Chanting their ballads of joy" and "Praising America's God", the Yanks react brutally to those who refuse to join:

> The gutters are clogged with the dead
> The ones who couldn't join in
> The others refusing to sing
> The ones who are losing their voice
> The ones who've forgotten the tune.

deaf,/Who can speak for the dumb?" Then, with the "ironic points of light" it ends on a Yeatsian tone.

The last mode of violence of representation in "September 1, 1939" is shown in what Auden decided to cross out from the poem a few years after it had been published. It was a hopeful affirmation: "We must love one another or die", reminiscent of Arnold's "Dover Beach", "Ah, love, let us be true/To one another". In 1964, when Auden reread the poem he stopped at this line:

> And said to myself: "That's a damned lie! We must die anyway. So, in the next edition, I altered it to 'We must love one another and die'. This didn't seem to do either, and so I cut the stanza. Still no good. The whole poem, I realized, was infected with an incurable dishonesty and must be scrapped." (Mendelson 326; Fuller 292)

Auden knew that the "incurable dishonesty" was due to the implicit claim that the poem had joined the private will and the voice of the poet to the public good. In fact, this union was made through rhetoric alone, which supports Fuller's opinion that there is a contrast of voices in "September 1, 1939"; Auden's and Yeats's.

And helpless governors wake

To resume their compulsory game:

Who can release them now,

Who can reach the deaf,

Who can speak for the dumb? (59)

The stanza ends in a despairing cry that associates the power of speech to the power of redemption (Mendelson 325). Yet, in the last stanza, Auden introduces the poetic voice as that redemptive power:

Yet, dotted everywhere,

Ironic points of light

Flash out wherever the Just

Exchange their messages. (59)

Even if the community of the "Just" is dispersed the poet hopes that his voice can "show an affirming flame". Fuller believes that "the position is very far from the grandeur of the tone in which it is expressed. Part of the continued appeal of the poem lies in this contrast" (293). I side with Fuller since after an intense questioning of history the poem reaches a crescendo in "Who can release them now,/Who can reach the

the violent moral logic of unforgiveness: "Those to whom evil is done/Do evil in return".

Auden goes on to condemn political rhetoric where "each language pours its vain/Competitive excuse", until he reveals the central "error":

For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what it cannot have
Not universal love
But to be loved alone. (58-59)

The error that Auden accuses everybody of is a craving for egoistic selfish love, although "it is true of the normal heart" (58). Auden borrowed the last two lines from the diary of Vaslav Nijinsky: "some politicians are hypocrites like Diaghilev, who does not want universal love, but to be loved alone. I want universal love" (44). The repetition of "each" along with the deliberate choice of the assertive trimesters (similar to "Easter, 1916") adds to the shocking violent condemnation. To clarify, the descriptive power of the 'other' is in itself a mode of violence. Auden is reconstructing history around the polarities of self and other, where the other is questioned, exposed, and accused of total ignorance:

Auden, in "September 1, 1939" surveys, questions, and condemns all the dominant discursive powers that have made history. He is convinced that:

Accurate scholarship can
Unearth the whole offence
From Luther until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred at Linz,
What huge imago made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return. (57)

Auden issues a poetic call to "accurate scholarship." Hitler's invasion of Poland plunges Auden into a revision of history "from Luther until now." The mention of Luther broadens the historical scope of the poem; it is no longer confined to the condemnation of Nazism. Auden's "Preface" to his *Poets of the English Language* bears a direct relation to the mention of Luther in "September 1, 1939" (xxx). The rendition of Hitler as a "psychopathic god" with a "huge imago" explains

Therefore, the continuous flux of nature in the third stanza negates Holdrdige's statement that "a heart of stone has lost its spell" (140). The poetic image, for Yeats, is a site of truth, and therefore, the whole stanza can be taken as an emblem of the continuity of the struggle for independence, in spite of all the oppression. After all, the clear-cut title of the poem, "Easter, 1916", has no apologetic tone. Rhetorically, Yeats wonders "And what if excess of love/Bewildered them till they died?" Then, to dispel any ambiguity he confers violence on the 'other' by ending on a strong discursive commemorative tone:

> I write it out in a verse-
> MacDonagh and MacBride
> And Connolly and Pearse
> Now and in time to be,
> Wherever green is worn,
> Are changed, changed utterly:
> A terrible beauty is born. (182)

Ironic points of light

The productive hypothesis of W.H. Auden is exercised in a different way. Whereas Yeats focuses on the ordinary people who are marginalized and banished from history,

> fluctuating forms of our desire to know why, to answer eschatological and teleological questions, and not become doctrinaire. A heart of stone has lost the spell. (140)

The asperity with which Holdridge interprets this stanza, especially "the stone's in the midst of all", renders the dreams of the revolutionaries futile. True, Yeats wrote in "On a Political Prisoner" with Maud Gonne (wife of Major John McBride killed in the uprising) in mind: "Did she in touching that lone wing/Recall the years before her mind/Became a bitter, an abstract thing" (*Collected Poems* 183). Yet, he provides the answer in "Easter, 1916": "Too long a sacrifice/Can make a stone of the heart". Yeats exonerates the revolutionaries from charges of violence; it is the violence committed against them and their country that hardens their hearts to stone.

To prove Yeats's positive representation of the revolutionaries, one should not forget what he said in "the symbolism of poetry" about memories of experience:

> If I watch a rushing pool in the moonlight, my emotion at its beauty, is mixed with memories of man that I have seen ploughing by its margin, or of the lovers I saw there a night ago.... (*Essays* 198).

to say, Yeats ennobles the revolutionaries and elevates them to the level of the sublime to magnify the outrageousness and horror of their execution thereby exposing the atrocities of the colonialists in Ireland. The poet reminds the reader of the "terrible beauty", and consequently, the acute feeling of loss and antagonism takes control of the poetic ambiance.

The third stanza of the poem takes a different trajectory, probably as a way of compensation to the loss:

> Hearts with one purpose alone
> Through summer and winter seem
> Enchanted to stone
> To trouble the living stream. (181)

Hearts "enchanted to stone" were Yeats's symbol for those who had devoted themselves to a cause without thought of life or love (Jeffares 193). The rest of the stanza portrays the unsteady violent flux of the sensual world, the ever-present water, the flying birds, the galloping horse and the rider, and the ever-changing weather of Dublin. Located in this scene is the stone, "the stone's in the midst of all." Holdridge states that this stanza details desire in all its metamorphoses (139) and concludes that:

> It is not that the heart has purpose which is wrong, but that the purpose is static. It should inflect the

title, the place is Dublin where the poet states at the outset that he:

> Met them at close of day
> Coming with vivid faces
> From counter or desk among grey
> Eighteenth-century houses. (180)

Clearly positioning himself on the side of the revolutionaries, Yeats is certain at the end of the first stanza that

> They and I
> But lived where motley is worn:
> All changed, changed utterly:
> A terrible beauty is born. (180)

The whole poem then proceeds to expose the mediocrity and blandness of the lives of the revolutionaries. Hence, giving voice to the dead and centering the marginalized.

Yeats introduces those people as not only restoring their real selves poetically but also as "transformed utterly:/A terrible beauty is born". In this way, he inverts the logic of repression and suppression. The fact that Yeats details the ordinariness and humanity of the revolutionaries is in itself an act of violence against the British who executed them. That is

American troops are compared to the "Yanks". Having reviewed what the "Yanks" did, the poem closes on a highly ironic note: "[A]nd all the dead air is alive/With the smell of America's God". As acute and laconic as it is, this image summarizes Pinter's position from the atrocities of war.

II- Violence of Representation:

A terrible beauty is born

W.B. Yeats's position is always paradoxical. His main concern was to distance art from national politics by trying to create his own myth yet, in Edward Said's words "he does present another fascinating aspect: that of the indisputably great national poet who during a period of anti-imperialist resistance articulates the experiences, aspirations, and the restorative vision of a people suffering under the dominion of an off-shore power" (265-66). In "Easter, 1916" Yeats accommodates a collective experience into his private vision, opposing "the Romantic notions of the autonomous subject" (Melaney 157).

Yeats manages to attribute violence to the forces that suppressed the Easter uprising without mentioning them at all. This is simply done by endowing the leaders who executed the revolutionaries with strong discursive existence in a clear circumstantial and spatial context. Whereas the date is in the

received the Wilfred Owen Award for Poetry for his volume *War*, a collection of poems and a speech critical of the war in Iraq. Again the volume was widely quoted but severely vilified by the American Right. One of the notable reactions to Pinter's poetry was that of Don Paterson, winner of Whitbread Poetry Prize and the T.S. Eliot award. Paterson's attack was launched at the Eliot lecture that he delivered in 2004: "to take a risk in a poem is not to write a big sweary outburst about how crap the war in Iraq is, even if you are the world's greatest living playwright. Because anyone can do that." Pinter's response was no less slighting, "you want me to comment on that? My comment is: No comment" (Higgins).

Pinter's poem "God Bless America" deals with the violence of the American military troops. The key to this violence is hypocrisy as is evident in the mocking title of the poem. In a speech Pinter delivered in the House of Commons in 2002, he described hypocrisy as "breathtaking" referring to Tony Blair's "contemptible subservience to this criminal American regime". In another speech in 2003 archived on his authoritative website, he emphasized that "the stink of hypocrisy is suffocating. This is in reality a simple tale of invasion of sovereign territory, military occupation and control of oil. We have a clear obligation which is to resist."

In order "to resist" Pinter employs irony to vilify violence; the poem consists of two stanzas where the present

Of Eros and of dust,
Beleaguered by the same
Negation and despair,
Show an affirming flame. (59)

Similar to Yeats who introduces the poetic voice and decides that his role is "to murmur name upon name", Auden adopts the same grandiose style and introduces his voice that is akin to the "Just" surrounded by "negation and despair" and struggling to emit "an affirming flame". The laconic "negation and despair" sums up the violence of the previous seven stanzas. At the same time, the "ironic points of light", paradoxical as they may seem, inspire hope in the midst of such tumult and violence where "the unmentionable odour of death/Offends the September night". Similar to Yeats, Auden probes the margins of hope where the ironic light, the "terrible beauty", struggles to maintain its existence on September 1, 1939.

Harold Pinter on the other hand is determined to take a clear-cut position against war and violence. In January 2003, his poem "God Bless America" was published in *The Guardian*, an event which triggered a series of attacks that were posted on the online magazine *TalkLeft.* It is noteworthy that not a single attack tackled the aesthetics of the poem; all were political and belligerent. Later in the same year, Pinter

> The reason I left England and went to the U.S. was precisely to stop me writing poems like "September 1, 1939" the most dishonest poem I have ever written. A hang-over from the U.K. It takes time to cure oneself (Mendelson 330).

In spite of all that denunciation, the fact remains that whenever "September 1, 1939" is mentioned, a reference to Yeats's "Easter, 1916" is almost invariably made. Mendelson states that "Auden tried to use Yeats in the way the English Augustans used Horace—as the stable anchor for a tradition of public poetry—but a tradition of twenty years carries less weight than one of twenty centuries" (330).

Whereas Yeats managed to accommodate an external public event in his private vision and turned it into "a terrible beauty", Auden's "ironic points of light" convey an acute feeling of violence:

> Defenceless under the night
> Our world in stupor lies;
> Yet, dotted everywhere,
> Ironic points of light
> Flash out wherever the Just
> Exchange their messages:
> May I, composed like them

It is probably this attempt at being elusive that motivated Jefferson Holdridge to say that the treatment of transcendence in its relation to violence in the poem is 'ambiguous' (139). As I see it, the poem is not ambiguous if we use the image of "a terrible beauty is born" as the key to understanding how revolutionary violence leads to creativity and transcendence.

Auden's "September 1, 1939" refers to the date of Hitler's invasion of Poland, inaugurating a long history of cruel Nazism. On June, 27 1940 Auden explained to E. R. Dodds:

> The day war was declared I opened Nijinsky's diary at random (the one he wrote as he was going mad) and read "I want to cry but God orders me to go on writing. He does not want me to be idle." (Fuller 291)

This explains the mention of Nijinsky in the poem and clarifies Auden's frame of mind at that moment. This is surely the task Auden assigned to himself as he is occupied with unearthing the reasons for "the whole offence/From Luther until now/That has driven a culture mad." Auden's dilemma has been discussed and explicated extensively only to conclude that the conflict between the private voice (of which Yeats was the emblem) and the public voice (influenced by Marxism) ceased with the departure of Auden to the United States (Mendelson 201). And so, Auden's last words on this poem came in a letter he wrote to Naomi Mitchison in 1967:

That's Heaven's part, our part
To murmur name upon name,
When sleep at last has come
On limbs that had run wild.
What is it but nightfall?
No, no, not night but death;
Was it needless death after all?
For England may keep her faith
For all that is done and said.
We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead. (181)

In this stanza Yeats resorts to a set of similes. Remembrance and commemoration (what the poem does) are compared to "a mother names her child", hence the implication of tenderness and identification, while the revolutionaries are compared to the child to whom "sleep at last has come/On limbs that had run wild" underlining their innocence. As an elusive attempt Yeats tries to replace death by nocturnal slumber, yet death is there and cannot be ignored. The corrective affirmation "No, no, not night but death" is so strong that it yields a semi-rhetorical question, "Was it needless death after all?" Then it suffices "to know they dreamed and are dead".

to commemorate the fifteen leaders executed in Dublin by the British. The Irish Republic was proclaimed on Easter Monday, 24 April and the center of Dublin was occupied by about seven hundred Irish volunteers of the Irish Republicans. They held out about a week, but that May, fifteen of the leaders were executed after a series of court martials.

For years, Yeats had been working on freeing Irish literature from the high tone of nationalism (Casanova 353). However, this uprising facilitated the restoration of all national feelings that could be imposed on literature. Yeats understood the complicated situation, which was probably one of the reasons he delayed the publication of "Easter, 1916" till 1921 when it was included in the volume *Michael Robartes and the Dancer* (*Collected Poems* 171-90). Yeats's concern is obvious in a letter he wrote to Lady Gregory on 11 May 1916:

> I had no idea that any public event could so deeply move me—and I am very despondent about the future. At the moment I feel that all the work of years has been overturned, all the bringing together of classes, all the freeing of Irish literature and criticism from politics. (*Letters* 612-14)

This concern explains how the image Yeats describes in his poem, of "a terrible beauty is born" has become the goal of such a political poem. However, what Yeats tried to hide becomes explicit in the last stanza of "Easter, 1916":

> Whence too this new way of philosophizing: seeking the fundamental relation to the true, not simply in oneself—in some forgotten knowledge, or in a certain primal trace—but in the self-examination that yields, through a multitude of fleeting impressions, the basic certainties of consciousness. The obligation to confess is now relayed through many different points, is so deeply ingrained in us, that we no longer perceive it as the effect of a power that constrains us; on the contrary, it seems to us that truth, lodged in our most secret nature, 'demands' only to surface; that if it fails to do so, this is because a constraint holds it in place, the violence of a power weighs it down, and it can finally be articulated only at the price of liberation (59-60).

The three poems 'confess' the truth through depicting the violence of an oppressive power- be it material or discursive- and by attributing violence to whatever weighs down or twists the 'truth'. Poetically, the violence depicted and confessed is reflected in the way it is represented, i.e., form.

I- The Violence 'Out There':

The first mode of violence in the selected poems is that which each poem represents; It is 'out there' in the world inherent in the poet's words. Yeats's "Easter, 1916" was written

Though the three poems are written in different times and react to different historical and political contexts, they have some common features that facilitate reading them as representative of a certain kind of violence. The three dates: 1916, 1939, and 2003 are critical in the history of Man, and consequently, in the history of literature. The representation of violence is likely to engender a mode of violence in representation. In this paper I will examine the forms of violence represented in the poems, manifest in the situation that underlies each poem along with the poetic key to interpreting this violence to show that the representation of violence is itself poetically expressive of a violence enacted upon things in the world. In my endeavor I will make use of Foucault's concept of the 'productive hypotheses' and its role in bringing out the real 'hidden' self vis-à-vis the 'other'. In writing about the hidden self that 19th century authors discovered in the hearts of ordinary people, Foucault explains in *The History of Sexuality I* :

> Whence a metamorphosis in literature: we have passed from a pleasure to be recounted and heard, centering on the heroic or marvelous narration of 'trials' of bravery or sainthood, to a literature ordered according to the infinite task of extracting from the depths of oneself, in between the words, a truth which the very form of the confession holds out like a shimmering mirage.

Brooke's expression of his desire to be remembered in his poem "The Soldier" is an example of that which is simplistically classified as 'war-poetry',

> If I should die, think only this of me:
> That there's some corner of a foreign field
> That is for ever England (Stallworthy 108).

What took place in Washington 2003 was one of the biggest anti-war campaigns to express opposition to the conduct of American government. On the National Day of Poetry several poems that were written in past times had their meanings and significance revived as they were recited in a context replete with threats of attack and the launching of a war. Earlier that same year, Harold Pinter, the playwright and Nobel Prize winner, published a volume entitled *War*, out of which the poem "God Bless America" was published in *The Guardian* in January 2003. Going back a few decades to the WWII era, the poetic anger and disappointment of W.H. Auden that was closely linked to his political views comes to mind; his "September 1, 1939" (*Collected Poetry* 57-59) remains a pure poetic denunciation of politics. Two decades earlier, William Butler Yeats wrote "Easter, 1916" (*Collected Poems* 180-82) to commemorate the Irish uprising of 1916 where he skillfully delivered his message without falling into the trap of nationalism, which he feared most.

I think it better that in times like these

A poet's mouth be silent, for in truth

We have no gift to set a statesman right;

He has had enough of meddling who can please

A young girl in the indolence of her youth,

Or an old man upon a winter's night (*Collected Poems* 155-156)

With the outbreak of the war in Iraq, the poetic voice resumed its rightful place in a world that used to underestimate poetry, although this current deluge is better classified as 'anti-war poetry' rather than war poetry.

Most of the early war sonnets and poems were generally exhortations to action, or celebration of action. Rupert Brooke is for example, always remembered for this in the context of WWI war poetry. In early times, poets had the luxury to celebrate courage and chivalry in the tradition of the *Illiad* and *Odyssey*, but as technology gained ground, war and violence became the norm, and poets increasingly commented on man's inhumanity towards his fellow man which is why anti-war poems can be considered resistance poems with their heavy condemnation of perpetrators of violence. However, not every poem related to a war or an uprising can be properly labeled 'war poetry,' a taxonomy that is usually an oversimplification of all poetry that connotes nationalism and chauvinism. Rupert

Re-reading Poetic Violence in Yeats, Auden and Pinter

Shereen Abou El Naga (*)

In the process of selectively including a vast body of political poems into the literary canon, their relationships to one another and to the practices which they competed with for meaning were lost as they passed into literature. Poetry was increasingly derided as a powerful medium of expression, resistance, opposition, or in some contexts, even survival. However, in February 2003, it was the National Day of Poetry Against the War in Washington D.C., and about 160 readings were delivered; and the whole event was documented. Controversy around the event was sparked when First Lady Laura Bush snubbed and prevented poet Sam Hamill from delivering a poem criticizing the imminent war in Iraq after he had declined an invitation to a White House literary symposium. William Butler Yeats understood the importance of the poet's voice to politicians when he stated in "On Being Asked for a War Poem",

(*) English Department Cairo University

استقراء أَوجُه التـأدُّب في ترجمة سـورة الكَـهـف

د/سهير محمد جمال الدين محفوظ (*)

يقدم هذا البحث دراسة أسلوبية لقصة النبي موسى عليه السلام، وتحليلا براجماتيا للموقف الذي يجمع بينه وبين العبد الصالح في سورة الكهف. تقوم الفكرة الأساسية للبحث على استقراء أوجه التأدب في رحلة النبي موسى، وسعيه الدءوب طلبا للعلم والمعرفة، وتتخذ من ذلك الموقف نموذجا للعلاقة بين الأُستاذ العالِم وطالب العلم، وما يكتنفها من قدسية، وما يحكمها من آليات التأدب.

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل ظاهرة التأدب، وتوضيح الصلة بينها وبين الدوافع الشخصية للإنسان وحالته النفسية التي تتحكم في اختيار أفعال الكلام التي يؤديها؛ مع ترسيخ المفهوم القائل إن التأدب جزء هام من مكونات اختلاف الثقافات.

من بين ترجمات معاني القرآن المتعددة تم اختيار ترجمة "عبد الله يوسف علي" لاستشراف الإدراك الثقافي الاجتماعي لجوانب التأدب في النص الأصلي، ومدى انعكاسه في الترجمة رغم بعد الشُّقَّة بين الثقافتين العربية والإنجليزية.

يعتمد الشق التطبيقي من البحث على فحص ترجمة قصة النبي موسى والعبد الصالح الواردة في سورة الكهف خاصة ، من أجل قياس مدى استيعاب الترجمة الإنجليزية للأبعاد البراجماتية، واللغوية، والثقافية، والاجتماعية، والنفسية التي يحفل بها النص.

يستند البحث في تطبيقاته على نظرية براون وليفنسون في التأدب، ونظرية جون سيرل في أفعال الكلام، بالإضافة للدراسات الأسلوبية ونظرية الترجمة.

(*) مدرس اللغويات والترجمة، كلية الألسن– جامعة عين شمس.

Exchange IV (Cont.)

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Al Xader: "As for the boat, it belonged to certain men in dire want: they plied on the water: but I wished to render it unserviceable, for there was after them a certain king who seized on every boat by force."(79) "As for the youth, his parents were people of Faith, and we feared that he would grieve them by obstinate rebellion and ingratitude (to God and man)"(80) "So we desired that Their Lord would give them in exchange (a son) better in purity (of conduct) and closer in affection."(81) "As for the wall, it belonged to two youth, orphans, in the town; there was beneath it, a buried treasure, to which they were entitled; their father had been a righteous man: so thy Lord desired that they should attain their age of full strength and get out their treasure – a mercy (and favour) from thy Lord. I did it not of my own accord."	Follow up	Assertives with the force of Stating		enhancing his positive face as a teacher
Al-Xader: "Such is the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience."(82)	Framing	Assertive with the force of stating	-----	enhancing his positive face as a teacher

Exchange IV

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Moses: "If thou hadst wished, surely thou couldst have exacted some recompense for it!"(77)	Initiating	Directive with the force of suggesting: "thou couldst have exacted some recompense for it"	Conditional: "If thou hadst wished" - booster: "surely"	- On-record negative strategy of **hedges** realized by making a suggestion and using the modal verb *could* -On-record positive strategy **of attending to teacher's interest** ***"exacted some recompense for It"*** -On-record negative strategy of **minimizing the imposition** marked by using conditional if to soften the force of the suggestion ***"If thou hadst wished"***
Al-Xader: "This is the parting between me and thee:	Responding	Assertive with the force of Announcing	-----	Bald on-record FTA against the face of the learner
Al-Xader : now will I tell thee the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience."(78)	Re-Open	Assertive with the force of Announcing		Bald on-record FTA

Exchange III

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Moses: "Hast thou slain an innocent person who had slain none? Truly a foul (unheard-of) thing hast thou done!" (74)	Initiating	Expressive with the force of Blaming: Hast thou slain an innocent person who had slain none?	Condemning: Truly a foul (unheard-of) thing hast thou done	- On-record strategy of **rhetorical question**; - bald on-record FTA against his positive face as a learner by breaking *again* his promise
Al-Xader: "Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?"(75)	Responding	Expressive with the force of Blaming: Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?"	-------------	- On-record strategy of **rhetorical question**; - On-record negative strategy of **be pessimistic** realized by negation and the modal verb *can*
Moses: "If ever I ask thee about anything after this, keep me not in thy company: then wouldst thou have received (full) excuse from my side."(76)	Feedback	Commissive with the force of Promise: "If ever I ask thee about anything after this, keep me not in thy company"	Implicit Apology: "then wouldst thou have received (full) excuse from my side."	-On-record positive strategy of making **promises and attending to teacher's interests.** -On-record negative strategy by implicitly dissociating teacher from infringement.

Exchange II

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Moses: "Hast thou scuttled it in order to drown those in it? Truly a strange thing hast thou done!(71)	Initiating: Eliciting	Expressive with the force of Blaming: Hast thou scuttled it in order to drown those in it? -Rhetorical question	Condemning: Truly a strange thing hast thou done	- On record negative strategy of a **rhetorical question** - On record negative strategy of **minimize the imposition** by using euphemism *strange* to describe an act of causing damage and causing death of others.
Al-Xader: "Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?"(72)	Responding	Expressive with the force of Blaming: Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?" -Rhetorical question	---------	- On record negative strategy of **a rhetorical question** - On record negative strategy of **be pessimistic** realized by negation and a modal verb *can*
Moses: "Rebuke me not for forgetting, nor grieve me by raising difficulties in my case"(73)	Feedback	Expressive with the force of Apologizing: "Rebuke me not for forgetting"	Requesting: "nor grieve me by raising difficulties in my case"	- On-record negative strategy of **apologize** to save his own positive face by stating the reason for breaking the promise he made earlier *forgetting*. - Bald on record FTA

Exchange I (Cont.)

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Al-Xader: "If then thou wouldst follow me, ask me no questions about anything until I myself speak to thee concerning it."(70)	Responding	-Directive with the force of Command "ask me no questions"	-Pre-request conditional: "if then thou wouldst follow me" -Stating conditions of action: "until I myself speak to thee concerning it."	-On-record negative strategy of '**be pessimistic**' realized by the use of the subjunctive *wouldst.*

Appendix II
Exchange I

Actor	Move	Head Act	Sub-act	Politeness Strategy
Moses: "May I follow thee, on the footing that thou teach me something of the (Higher) Truth which thou hast been taught?"(66)	Initiating	Directive with the force of Request: May I follow thee:	Giving reason: "on the footing that thou teach me something of the (Higher) Truth which thou hast been taught?"	-On-record negative strategy of **be conventionally indirect** saving teacher's negative face by using **yes/no question** seeking permission, stating **grounders** -On-record positive strategy of **attending to the teacher's interests** by paying compliments: *the (Higher) Truth which thou hast been taught*
Al-Xader: (The other) said: "Verily thou wilt not be able to have patience with me!"(67) And how canst thou have patience about things about which thy understanding is not complete?"(68)	Responding	Expressive with the force of Refusal: "thou wilt not be able to have patience with me"	-Using booster: Verily -rhetorical question (stating reason): "things about which thy understanding is not complete?"	-On-record negative strategy of '**be pessimistic**' by using *able* which implies that he may be *willing* to have patience but other factors, internal or external, may render him unable to do so -On-record positive strategy of **giving reasons** for refusal
Moses: "Thou wilt find me, if God so will, (Truly) patient: nor shall I disobey thee in aught"(69)	Feedback	Commissive with the force of Promise: "Thou wilt find me patient; : nor shall I disobey thee in aught"	Using booster: "if God so will"	-On-record positive strategy by **making promises;** -On-record negative strategy by **giving deference** to the teacher by showing obedience

Cambridge University Press.
13. Short, Mick (1996) Exploring the language of Poems, Plays
and Prose. London: Longman.
14. Stenstrom, Anna-Brita (1994) An Introduction to Spoken
Interaction. London: Longman.
15.Thomas, Jenny (1995). Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics. London: Longman.

Appendix I

Table: Symbols used in the transliteration of Arabic forms

ʔ	ء	z	ز	q	ق	i	ـِ
b	ب	s	س	k	ك	u	ـُ
t	ت	š	ش	ł	ل	ā	ـَا
ṯ	ث	ṣ	ص	m	م	ī	ـِي
g/j	ج	ḍ	ض	n	ن	ū	ـُو
ḥ	ح	ṭ	ط	h	هـ		
x	خ	ð̣	ظ	w	و		
d	د	ʕ	ع	y	ى		
ð	ذ	ġ	غ	ah/at	ة		
r	ر	f	ف	a	ـَ		

3. Brown, P. and S. Levinson (1978) "Universals in Language Usage: Politeness Phenomena," in Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction, ed. E.N. Goody. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Brown, Penelope, and Stephen Levinson (1987) Politeness: Some Universals in Language Usage. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Cherry, Roger D. "Politeness in Written Persuasion." Journal of Pragmatics 12, no.1 (February 1988): 63-81.
6. Goffman, E. (1972) Interactional Ritual. London: Penguin.
7. Hatim, B. and Mason, I. (1997) The Translator as Communicator. London: Routledge.
8. Leech, G. (1983).The Principles of Pragmatics. London: Longman.
9. Munday, J. (2001) Introducing Translation Studies: Theories and Applications. London: Routledge.
10. Pym, Anthony (2000) "On Cooperation." In Intercultural Faultlines, ed. Maeve Olohan. Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
11. Searle, J. R. (1969). Speech Acts; an Essay in the Philosophy of Language. Cambridge: Cambridge University Press.
12. Searle, J. R. (1979). Expression and Meaning. Cambridge:

interactive analysis of a number of pragma-stylistic features and translation strategies. The focus has been laid on the study of politeness, and how Brown and Levinson's theory can be applied to delineate the dynamics of politeness and speech acts performed throughout the interaction between Prophet Moses and Al-Xaḍer within the teacher- student framework.

Endnotes

1-The full text of the Hadīth, tradition, is found in Şaḥīḥ Al-Buxāriyy,
vol. 4, Kitābut-Tafsīr, p.110; and Ibn Hajar Al-ˁAsqalāniyy's Fathul-Bāri Bišarhi Şaḥīh Al-Buxāriyy, 4726, p.262.

2 -This name attributed to the good servant has its origin in the fact that he was lying on a green carpet when Moses found him. A number of accounts are mentioned in Şaḥīh Al-Buxāriyy, vol. 4, Kitabut-Tafsīr, p.115; vol. 1, Kitābul-ˁElm, p. 28; and Ibn Hajar Al-ˁAsqalāniyy's Fathul-Bāri Bišarhi Şaḥīh Al-Buxāriyy, 4726, p.264.

3 - Al-Muˁjam Al-Wasīṭ.

Works Cited

1. Baker, Mona (1996) In Other Words: a Course Book in Translation. London and New York: Routledge.
2. Baker, Mona ed. (1998) the Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London and New York: Routledge.

to be patient was in full shape at the beginning of the journey, when he felt he had the whole world of knowledge ahead of him; and so was the full verb form (tastaṭīʕa). By the middle of the journey, grave incidents revealed that he had less patience over them, and that is where the lesser verb form was used (tastaṭiʕ). As the journey was brought to a close, the shortest form of this verb was used (tasṭiʕ) The phonetic phenomenon of *ʔIḍġām,* full assimilation, is used in this last form of the verb. In this instance of regressive assimilation, /t/ undergoes a change in articulation and becomes assimilated in the following adjacent /ṭ/, only to herald the end of the episode.

Among the intriguing phonological peculiarities of the whole text of Al-Kahf Sūrah (the Cave) is that all the verses, the total of 110 verses, end with the vowel /ā/, *mad bil-ʔalif,* or prolongation with /a/, a feature that does not escape the scrutinizing ear. This is open to a number of Interpretations. It could be connotative of the call to arouse the reader's mind, to direct his attention to lessons derived from the episodes incorporated in the Sūrah. The cave could be taken as a symbol of the hidden divine wisdom, and the prolonged sound is a call for the pursuit of that wisdom.

Patience and faith were enjoined on Moses, but in his thirst for knowledge he forgot his limitations, and he only understood when the paradoxes of life were explained.

In this study, the overall objective has been to present an

and secondly in (fa ?arāda Rabbuka ?an yablughā ?ašuddahumā wa yastaxrijā kanzahumā – rahmatan min Rabbik), " so thy Lord desired that they should attain their age of full strength and get out their treasure – a mercy (and favour) from thy Lord."

Then the overall graciousness and credit is attributed to the Omnipotent Creator: (wa mā faˁaltuhu ˁan ?amrī), "I did it not of my own accord." It was acted not out of a private impulse, or according to a mortal human's will. In an act of deference, the knowledgeable master rids himself of any vanity or superiority over the learner; he reduces himself to a mere cause or means in order that God's Will is fulfilled.

(ðālika ta?wīlu ma lam tasṭeˁ □alayhi ṣabrā.), "Such is the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience." This conclusive assertive act reminds Moses of, and further stresses, his need to realize that inexplicable incidents might enclose the highest wisdom, upon which one should cling to patience and stamina to unfold it.

In the stretch of seventeen verses, Al-Xaḍer confirmed this fact for five times, but the linguistic choices he made in each time he used this utterance are very significant.

Stylistically speaking, the three verb forms used, (tastaṭīˁa, tastaṭiˁ, tasṭiˁ) portray some sort of an implicit onomatopoeic analogy to the whole journey. Moses' ability

Madīnati; wa kāna tahtahu kanzun lahumā; wa kāna ʔabūhumā sālihan: fa ʔarāda Rabbuka ʔan yablughā ʔašuddahumā wa yastaxrijā kanzahumā – rahmatan min Rabbik. Wa mā faˁaltuhu ˁan ʔamrī. ðālika taʔwīlu ma lam tasṭiˁ ❑alayhi Şabrā.), "As for the wall, it belonged to two youth, orphans, in the town; there was beneath it, a buried treasure, to which they were entitled; their father had been a righteous man: so thy Lord desired that they should attain their age of full strength and get out their treasure – a mercy (and favour) from thy Lord. I did it not of my own accord. Such is the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience." (Al-Kahf , 82)

In the course of his explanation, he attributed some actions done to himself, and some other to Allah. A scrutinized look upon the type of these actions reveals the fourth lesson delivered. It shows the underlying (**politeness towards God**). Al-Xaḍer claims responsibility for every harm done; firstly, in the case of the ship: (fa ʔaradtu ʔan aˁībahā,) "but I wished to render it unserviceable"; and secondly, in the case of killing the youth: (fa xašīnā ʔan yurhiqahumā ṭuġyānan wa kufrā,) "we feared that he would grieve them by obstinate rebellion and ingratitude". He thus has exalted God, Most Gracious, from causing harm. The beneficial acts, on the other hand, are attributed to God, as in two instances: firstly, in (Faʔaradnā ʔan yubdilahumā Rabbuhumā xayran minhu zakātan wa ʔaqraba ruhmā.), "So we desired that their Lord would give them in exchange (a son) better in purity (of conduct) and closer in affection.";

the turn and performs a sequence of assertive speech acts with the illocutionary force of stating. An on-record positive politeness strategy is marked through all the coming utterances, enhancing the teacher's face. He explains the implicit reasons for his acts:

(ʔamma as-Safinatu fa kānat limasākīna yaˁmalūna fil-Bahri: fa ʔaradtu ʔan ʔaˁībaha, wa kāna warāʔahum malikun yaʔxuðu kulla safinatin ġaṣbā.), "As for the boat, it belonged to certain men in dire want: they plied on the water: but I wished to render it unserviceable, for there was after them a certain king who seized on every boat by force." (Al-Kahf, 79)

(Wa ʔammal-ġulāmu, fakāna ʔabawāhu muʔminayni, fa xašīnā ʔan yurhiqahuma ṭuġyānan wa kufrā.) , "As for the youth, his parents were people of Faith, and we feared that he would grieve them by obstinate rebellion and ingratitude (to God and man)" (Al-Kahf , 80)

The translation of *ʔAl-kufr* as 'ingratitude' can be appropriate with (to man), yet (to God), another rendering should have been used to reflect the fact of disbelief in God.

(Faʔaradna ʔan yubdilahumā Rabbuhumā xayran minhu zakātan wa ʔaqraba ruhmā.), " So we desired that Their Lord would give them in exchange (a son) better in purity (of conduct) and closer in affection." (Al-Kahf, 81)

(Wa ʔammal-Jidāru fakāna liġulāmayni yatīmayni fil-

maintained in the English translation, "parting between me and thee". The semantic function of this structure accentuates the fact that their parting is complete and final. This utterance, with its complement "now will I tell thee the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience", are instances of bald on-record FTA against the face of the learner realized through two assertive acts with the force of announcing. The fact that Moses was not able to be patient is stressed for the fourth time now, yet the utterance is phrased this time as if stating a fact "thou wast unable to hold patience."

Before they part, Al-Xaḍer gives the third lesson of politeness, i.e. **(the polite terms of company)**. Good companions should never part in disagreement. True as it was proven that the precepts they adopted could not arrive at a point of congruence, but the real pursuit of knowledge lends the soul a touch of forbearance. The capable leader had the upper hand in terms of the power of knowledge, yet he tolerated the disobedience, impatience and interruptions of his follower and companion, and did not deny him the right to understand before this company is sundered.

He was bound to accomplish the mission assigned to him by God, and pass the divinely-obtained knowledge to Moses. He graciously declared that the moment of revelation had come. The hidden benefit and the wisdom behind every apparently harmful act he perpetrated were eventually disclosed.

From this point on, Moses is heard no more. Al-Xaḍer takes

teacher's interests "exacted some recompense for it"; while the third is a negative strategy of minimizing the imposition, marked by using the conditional *if* to soften the force of the suggestion "if thou hadst wished".

In the context of this incident, Moses' suggestion relied on a juristic rule that every worker should be paid his due wage. Moses himself was rewarded through this rule when he volunteered to help Šuˁayb's daughters and water their flocks:

(Fa-jāʔathu ʔihdāhumā tamšī ˁala- stihyāʔin, qālat: ʔinna ʔabi yadˁūka liyajziyaka ʔajra mā saqayta lanā...) Afterwards one of the (damsels) came (back) to him, walking bashfully. She said: "My father invites thee that he may reward thee for having watered (our flocks) for us" (Al-Qaşaş, 25).

In spite of Moses' cautious verbal design, the remark did not escape the discernible teacher, even with the condition: "if thou hadst wished" with which Moses meant to initiate the remark. The limit was immediately drawn:

(Qāla:" hāδā firāqu baynī wa baynik: saʔunabbiʔuka bi-taʔwīli ma lam tastaţiˁ ˁalayhi şabrā.), He answered: "This is the parting between me and thee: now will I tell thee the interpretation of (those things) over which thou wast unable to hold patience." (Al-Kahf, 78)

The linguistic choice of (firāqu baynī wa baynik), with the intensified implications of the repeated structure, was duly

express how sincere he is in his promise. No equivalence of effect is achieved by the English translation "from my side", which holds no connotations of *ladun*.

Before embarking on his last chance, Moses mobilizes his self-restraint, as it were, to capture the wisdom.

Exchange IV

(Fa-nṭalaqā hattā ʔiðā ʔatayā ʔahla qaryatin istaṭˁamā ʔahlahā faʔabaw ʔan yudayyifūhumā. Fawajadā fīhā jidāran yurīdu ʔan yanqaḍḍa faʔaqāmahu. Qāla law šiʔta lattaxaðta ˁalayhi ʔajrā.),
Then they proceeded: until they came to the inhabitants of a town, they asked them for food, but they refused them hospitality. They found there a wall on the point of falling down, but he set it up straight. (Moses) said: "If thou hadst wished, surely thou couldst have exacted some recompense for it!" (Al-Kahf, 77)

The inhabitants of this town broke the "universal Eastern rule of hospitality to strangers", as put by ˁAbdullāh Yūsuf ˁAli (751). It was only natural for Moses to be taken by surprise at Al-Xaḍer's action of rebuilding the falling wall. Yet he tried, very unassumingly, to colour his suggestion with impartiality, and rid it from any trace of objection or criticism. Three on-record politeness strategies are intertwined here. The first is a negative strategy of hedges realized by his head act: directive with the force of suggesting, using a booster, *surely* and a modal verb *could;* the second is a positive one realized by attending to the

balaġta min ladunnī ʿuðrā.) (Moses) said: "If ever I ask thee about anything after this, keep me not in thy company: then wouldst thou have received (full) excuse from my side." (Al-Kahf , 76)

Among the genuine glimpses of politeness salient in the teacher-student relationship is modesty and full realization of where to strike the fine limits. Moses could have availed himself of this invaluable company, but he was aware that he had exceeded the limits once he acted on impulse. That is why, perhaps out of shame, he was resolved to commit himself with this condition; thus denying himself all but one further chance.

Moses' intricate linguistic choices in this utterance take an intriguing tri-partite scheme. He begins with a conditional *fiʔ aš-šarṭ*, "If ever I ask", followed by a directive *jawāb aš-šarṭ*, "keep me not". Together, these two components form a commissive act with the illocutionary force of promise. This is an instance of on-record positive politeness strategy which enhances the teacher's face by making promises and attending to his interests. An implicit sub-act of apology, however, indicates the on-record negative strategy realized by implicitly dissociating teacher from infringement. The whole utterance can be deemed as a disclaimer by which Moses renounces any further right to ask, and assures the teacher that he is given every excuse if he decides to depart from him

Ladun is used here again as an enforcer of the utterance to

to declare his full condemnation to Al-Xaḍer, thus performing a bald on-record FTA against his own positive face by breaking his promise for the second time.

(Qāla:" ʔalam ʔaqul laka ʔinnaka lan tastaṭīʕa maʕiya ṣabrā?) He answered: "Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?" (Al-Kahf, 75). The communicative impact of the blame this time is furthered by the direct address marked by the second person pronoun "you", which assigns the blame to Moses in person by the added *laka*, "to you". The denying interrogation *ʔalam* accentuates the blaming effect, but an on-record negative politeness strategy of 'be pessimistic' is realized by negation as well as the use of the modal *can*. The whole utterance is formed in a rhetorical question to reiterate the assertive act for the third time.

Repetition is deemed a major rhetorical device in Arabic. This includes repetition of both form and content, so that the same information is repeated in various styles in an effort to convince by assertion. This very functional detail escaped the translator, who rendered both verses (no.72 and 75) as typical, when in actuality they are not. His translation, thus, missed the equivalence of the escalated effect.

Moses realized, in hindsight, his incapability to honour his promise of patience. This prompted him to take an abrupt pledge upon himself (the point of no return):

(Qāla:" ʔin saʔaltuka ʕan šayʔin baʕdahā falā tuṣahibnī: qad

ʔaqatalta nafsan zakiyyatan biġayri safsin, laqad jiʔta šayʔan nukrā.) Then they proceeded: until, when they met a young man, he slew him. Moses said: "Hast thou slain an innocent person who had slain none? Truly a foul (unheard-of) thing hast thou done!" (Al-Kahf, 74).

Aggression, as envisaged by Moses, was this time atrocious and beyond his ability of self-restraint, as another juristic rule has been violated. His linguistic behaviour takes a sequence typical of the previous incident. An expressive act with the illocutionary force of blaming marks an on-record strategy used to save the teacher's face.

The literal translation of *ʔaqatalta nafsan biġayri nafsin* is (killed a soul for no soul); but the translator chose to encode the violated juristic rule in explicit terms, in an instance of 'translation by paraphrase' (Baker 1996: 38): "Hast thou slain an innocent person who had slain none?"

This rule of Islamic Law, Šarīˁah is Al-Qiṣāṣ which is illustrated in Surat Al-Māʔidah:

(Wa katabnā ˁalayhem fīhā ʔanna an-nafsa bin-nafs, wal-ˁayna bil-ˁayn wal-ʔanfa bil-ʔanf wal-ʔuðuna bil-ʔuðun, was-sinna bis-sinn wal-jurūha qiṣāṣ...), "We ordained therein for them : life for life, eye for eye, nose for nose, ear for ear, tooth for tooth, and wounds equal for equal ..." (Al Māʔedah, 45).

Facts turned this situation into an instance of injustice exacted on an innocent soul; a violation which urged Moses

(Qāla:" ʔalam ʔaqul ʔinnaka lan tastaṭīˤa maˤiya Ṣabrā?), He answered: "Did I not tell thee that thou canst have no patience with me?" (Al-Kahf, 72) The teacher reminds Moses of the method he accepted and pledged to obey. The denying interrogation *ʔalam* accentuates the blaming effect, but an on-record negative politeness strategy of 'be pessimistic' is realized by negation as well as the use of the modal *can.* The whole utterance is formed in a rhetorical question to reiterate the assertive act for the second time "thou canst have no patience with me".

(Qāla:" lā tuʔāxiðnī bimā nasītu walā turhiqnī min ʔamrī ˤusrā), Moses said: "Rebuke me not for forgetting, nor grieve me by raising difficulties in my case" (Al-Kahf, 73). Moses promptly forwards his expressive act with the force of apologizing that he had forgotten his promise. But his apology is versed in: "rebuke me not" to signal an on-record negative strategy to save his own face by stating the reason for breaking the promise he had exacted upon himself earlier. The direct English equivalent of the Arabic negative form *lā tuʔāxiðnī* is the affirmative (forgive me), while "rebuke me not" has preserved the negative form which implies an apology, but in the directive form. The modulation expected from the negative to the positive is overlooked in the translation of Yūsuf ˤAli. The sub-act "nor grieve me" comes as a directive with the force of requesting, which reinforces the apology and forms a bald on-record FTA that threatens to the teacher's negative face.

Exchange III

(Fa nṭalaqā hattā iðā laqiyā ġulāman faqatalahu. Qāla

an illocutionary force, and the condemnation that comes with "a strange thing hast thou done" are semantically charged with indignation, such a state that would not have been conveyed by a mere interrogation of cause: (why did you?) The on-record politeness strategy is signaled by this rhetorical question which saves the teacher's face; together with minimizing the imposition by using euphemism 'strange' to describe such an act of causing damage to property, and causing people to drown.

There is, in every language, conventional associations between certain linguistic patterns and certain implied meanings. These patterns, such as rhetorical questions, do not necessarily correspond with the same range of meanings in other languages. They, rather, relate to norms of discourse organization and rhetorical functions specific to each language. In this example, the question is not meant to be answered by H, and it passes no turn to him; it rather has the pragmatic force of assertions.

The translation of this verse demonstrates the use of foregrounding, a very functional stylistic device, "Truly a strange thing hast thou done!" Foregrounding is one form of linguistic deviation from norms, which is used to attain rhetorical effects such as emphasis, among others. This example comes under grammatical deviation characterized by a shift in word-order. The adverbial phrase is re-sequenced away from the normal subject-verb-object order. It has served here as a rhetorical intensifier to impart Moses' outraged feelings.

lituġriqa ʔahlahā?, laqad jiʔta šayʔan ʔimrā.), So they both proceeded: Until, when they were in the boat, he scuttled it. Said Moses: "Hast thou scuttled it in order to drown those in it? Truly a strange thing hast thou done!" (Al-Kahf, 71).

On his first practical experience, Moses forgot the commitment he exacted upon himself. His reaction to the outrageous reality of the situation proved incongruous with any promises he gave; only to further prove Al-Xaḍer's previous statement: " thou wilt not be able to have patience". Looking a few years back, it was an early sign of his impetuousness that led to the accidental killing of the Egyptian at his hands.

Another motive behind his prompt reaction was the juristic judgment that he, as a prophet, is enjoined to observe. Scuttling the ship was an instance of a two-fold crime: damage of property, and causing innocent people to drown. The umbrella term for such acts in Islam is "al-Fasādu fil-Arḍ", literally, corruption or mischief in the land. The rule is, thus, declared:

(Wa ʔahsin kama ʔahsana Allāhu ʔilayk, wa lā tabġil-fasāda fil-Arḍ. Inna Allāha la yuhibbul-Mufsidīn.), "But do thou good, as God has been good to thee, and seek not (Occasions for) mischief in the land."(Al- Qaṣaṣ, 77)

The change in Moses' linguistic behaviour depicts his personal motivation and psychological state at this juncture, and, what is more, it signals a reversal in his interactive role as learner. The rhetorical question which involves blame as

every modesty and reverence to the teacher. An on-record negative politeness strategy is employed by giving deference to the teacher by showing full obedience.`

(Qāla:" fa ʔin ittabaʕtanī falā tasʔalnī ʕan šayʔin hattā uhdeṯa laka menhu
ðekrā), The other said: "If then thou wouldst follow me, ask me no questions about anything until I myself speak to thee concerning it." (Al-Kahf, 70)

Al-Xaḍer, in an exercise of power, states the method that should be adopted, the protocol that will be observed throughout their journey. The sole condition for this company is declared in the form of a pre-request conditional, followed by a directive act with the force of command: if you follow me, ask no questions about anything. The negative strategy of 'be pessimistic' is realized here by the use of the subjunctive *wouldst.* The condition of action then follows: until I myself speak to thee. The intensifier 'I myself' was added in the translation for emphasis. The first lesson is given; it is particularly tailored for the impetuous character of Moses: Be patient, control your temper and restrain yourself until the wisdom is revealed. Learning is a step-by-step process which entails a great portion of patience. It has no room for jumping to conclusions, or applying ready-made criteria.

Exchange II
(fa nṭalaqā hattā iðā rakibā fis-safīnati xaraqahā. Qāla: "ʔaxaraqtahā

stating, functions to save the learner's positive face where evidence for the proposition is provided. He will be puzzled and bewildered at the actions he has no single clue to. By this justification Al-Xaḍer graciously aims to mitigate the impact of his affirmative tone. This depicts the most refined quality a teacher must own. He rids Moses of any sense of guilt or incompetence, and forwards the reason why he will fall short of clinging to patience. Subtle reasons and spiritual wisdom are simply beyond his material knowledge. The prophetic message, nevertheless, urges him to investigate every single matter not revealed to him.

(Politeness of disagreement) is manifested here, as Al-Xaḍer implies his acceptance of the fact that they will have different opinions, but none of them will deny the other his right to disagreement:

(Qāla:" satajidunī in šāʔ Allāhu ṣābiran, wa lā aʕṣī laka ʔamrā), Moses said: "Thou wilt find me, if God so will, (Truly) patient: nor shall I disobey thee in aught" (Al-Kahf, 69)

A technique of persuasion is exemplified in Moses' reply. The learner, having listened attentively to the teacher, declares his full acceptance, and performs his direct commissive speech act with the force of promise that he will be patient and will adopt the true attitude of the obedient student. By (nor shall I disobey thee in aught), he commits himself to the role of the humble follower, receiving orders from his superior; thus giving an inspiring lesson in the value of knowledge, in the pursuit of which one must show

confirm that he is fully aware of the category of knowledge "taught" to him alone. This was maintained in the translation: "which thou hast been taught." But *ʔar-Rushd* or the guidance and wisdom, which Moses aspires to gain from this company was translated as "The Higher Truth".

(Qāla:" ʔinnaka lan tastaṭīʕa maʕiya ṣabrā.), (The other) said: "Verily thou wilt not be able to have patience with me!" (Al-Kahf, 67)

Al-Xaḍer, on his very first utterance, uses this form of strong affirmative *ʔinnaka* coupled with a denial of future prospective ability, *lan tastaṭīʕa*. The second simple form of the Arabic verb, *Muḍāriʕ*, when preceded by the negative article *lan*, indicates an action that will not take place in the future. It bears an aspect and time reference of the future. He is aware that the type of knowledge he was awarded is not accessible to Moses – a fact that will make him impatient. This expressive act of refusal was versed in a manner that saves the learner's positive face by using *be able*, which implies that he may be willing to have patience, but other internal or external factors render him unable to do so. The well informed man immediately seconds his refusal with the actual excuse he gives to Moses:

(Wa kayfa taṣbiru ʕalā mā lam tuhiṭ bihi xubrā?), "And how canst thou have patience about things about which thy understanding is not complete?" (Al-Kahf, 68)

This rhetorical question, with the illocutionary force of

performing this conventional indirect speech act, is politeness. The polite utterance comprises a request, which is a threat to the teacher's negative face, yet it saves the teacher's negative face by giving him the option of refusing, since a yes / no question allows (no) as a possible answer. The message encoded in this form is requesting or asking for permission of a more powerful: (Is it convenient to you at all that I should follow you, so that you can teach me?). It has the force of complimenting the teacher by giving reason for his request; and it brings the degree of imposition to the least.

Upon Allah's straight direction to Moses to seek Al-Xaḍer and obtain his divinely-bestowed knowledge, he could have acted differently, and rendered his utterance into a direct imperative speech act in a manner such as:" I was ordained by God that I should follow you, and I want you to teach me." But Moses represents the perfect attitude of **(Politeness in obtaining knowledge).** He strikes a role-model of the student towards his teacher, regardless of his own prophetic status. Moses enjoyed the status of the apostle, who is chosen by Allah to carry a sacred message. His knowledge encompassed material judgments entailed by explicit reasons. Al-Xaḍer, on the other hand, enjoyed the very special status of "al-Waliyy", or the holy man who is close to God. He was directly inspired, not through Gabriel or any other archangel, a specific category of knowledge that exacted subtle judgments entailed by implicit reasons.

Moses attributes Al-Xaḍer's learning to Allah by using the passive voice of the verb *taˁallama,* i.e. *ˁullimta,* maybe to

As we approach the text of this study, the relationship between the two characters of the episode is displayed as a typical teacher - student one, where dynamics of politeness are at work. The value of using face saving theory as an analytical tool in this teacher-student situation is immense. Power, distance and ranking of imposition follow a very special scheme, because Moses is taken as a perfect example of the ardent seeker of knowledge, who is, nonetheless, proud of the multifarious learning he gained. While the other character represents the power of knowledge, the perfect blend of self-confidence and tolerance, lending him the very qualities of the capable teacher.

At this juncture of the episode, utterances take a different course. The tactful display of power is coupled with multifaceted forms of politeness. As Moses takes the initiative, he launches **Exchange I**:

(Qāla lahū Mūsa:" hal attabeˁuka ˁalā ʔan tuˁallimani

mimmā ˁullimta rushdā?), Moses said to him: "May I follow thee, on the footing that thou teach me something of the (Higher) Truth which thou hast been taught?" (Al-Kahf, 66)

In a brand of apt politeness uttered with such spontaneity, only typical of an apostle of God, does Moses make his request to Al-Xaḍer. The interrogative *(hal)* colors his request with a civility and modesty that forces no commitment on the part of the good knowledgeable servant. The chief motivation, though not the only motivation for

Al-ʿilm Al-Ladunniy, thus, is a divine gift from Allah, earned only by the pious and the honest believers. These various shades of the word were unpacked by the translator, Yūsuf ʿAli, in his search for an equivalent effect; then aptly repacked in the phrase "from Our own Presence". The communicative impact of this special adverb is fostered by capitalization, a typographical means peculiar to the target language, but not accessible in Arabic. Arabic tends to convey meanings through lexical and grammatical structures, while other languages prefer to convey similar meanings by way of typographical features. In English, capitalization, or the use of inverted commas around a word or expression can suggest a range of implied meanings, such as emphasis, disagreement with the way a word or expression is used, or irony. Baker (1996) contends that "Problems arise in translation when the function of such patterns is not recognized and a literal or near-literal transfer of form distorts the original implicature, or conveys a different one."(230)

5.2. Analysis of the Interaction:

The analysis is concerned with demonstrating stylistic patterns, consistency or variation, which distinguish the verbal behaviour of both characters. Salient features of their personalities are foregrounded to mark the roles assigned to them within the teacher - student relationship. It examines how the verbal strategies of each character are influenced by the other's behaviour.

promised spot, the junction of the two seas, Moses finds Al-ʿabd AṢ-Ṣāleh, the good servant whose name is not disclosed in the text of the Holy Qur'an, but who is identified by Prophet Muhammad (pbuh) in his tradition to be Al-Xaḍer, literally the green.[2]

(Fa-wajadā ʿabdan min ʿibādenā, ʔātaynahu rahmatan min ʿindinā, wa ʿallamnāhu min ladunnā ʿilmā.), "So they found one of Our servants, on whom We had bestowed Mercy from Ourselves and whom We had taught knowledge from Our own Presence."(Al-Kahf, 65)

Al-Xaḍer had two special gifts from God: (1) Mercy and (2) Knowledge. The first enabled him to transcend the ordinary incidents of daily human life, and the second entitled him to interpret the inner wisdom and mystery of events. Two apparently similar adverbs are used with these two gifts: *ʿinda* and *ladunn* respectively. The first was used to articulate the Mercy, and was translated by "from Ourselves".

On the other hand, the good servant of Allah was endowed with a particular category of knowledge, only given to very few human beings. He was granted the Divine Knowledge – Allah's reward for ultimate piety and honesty: "wa ʿallamnāhu min ladunnā ʿilmā ". *Ladunn* is an adverb of a very special nature. It is an adverb of both place and time, yet it is closer and more intimate and private than *ʿinda*. Another peculiar quality of this adverb is that it can only be used to refer to what one possesses at present, never to what one ceased to possess[3].

He replied:" Sawest thou (what happened) when we betook ourselves to the rock? I did indeed forget (about) the Fish: none but Satan made me forget to tell (you) about it: it took its course through the sea in a marvellous way!!"(Al-Kahf, 63)

Moses realized that this is the miraculous incident he sought for. The fish which was intended to be their lunch is suddenly back to life; it slinks out of the bag and works its way back to where it belongs: the sea water.
"ʔātinā ġadāʔanā" (Bring us our early meal) proves that the fish was salted or cooked and ready for eating.

Moses thus identified the crucial moment. He captured the message he alone comprehended – the sign he knew in his heart that he will get the minute he reaches (majmaʿ al-bahrayn),"the junction of the two seas". It is the very sign he was willing to go for years and years in pursuit for: (ʔaw ʔamdiya huquba) – the fact that underscores Moses' absolute determination and stamina to pursue his quest.

The sign unfolds itself as the fish is brought back to life and slinks back into the seawater, leaving traces on the sand.

(Qāla: "ðālika mā kunnā nabġi", fa-rtaddā ʿalā ʔāṯārihimā qaṢaṢā), Moses said:" That was what we were seeking after." So they went back on their footsteps, following (the path they had come). (Al-Kahf, 64)

They haste back, following their footsteps " qaṢaṢā". At the

As-sarab in the Arabic lexicon means the tunnel or the subterranean vault. *saraba* is used here to indicate two things: 1- *ʔal-hāl,* the denotative of state modifying the action of "slinking", and 2- *ʔaṣ-ṣūrah,* the image: "as if in a tunnel". The direct cultural impact of the image was maintained in the literal translation, while the state of the action was overlooked. The communicative value of the miracle was thus sacrificed in "took its course through the sea".

On the second day of the journey, Moses felt exhausted, and asked his attendant to get their food, the fish, out of the bag, (Falammā jāwazā, qāla lifatāhu:" ʔātina ġadāʔanā, laqad laqinā min safarinā hāðā naṣabā.)
When they had passed on (some distance), Moses said to his attendant: " Bring us our early meal; truly we have suffered much fatigue at this (stage of) our journey."(Al-Kahf, 62)

There is an instance of ellipsis in the first verb phrase: Falammā jāwazā, literally: when they had left (the place) behind, and passed on some distance. The omission of the object "majmaˁa al-Bahrayn", the junction of the two seas, was maintained in the English translation to preserve the rhetorical impact.

(Qāla:" ʔaraʔayta ʔið ʔawayna ʔila ṣ-ṣaxrati, fa ʔinnī nasītul-Hūta, wa mā ʔansānīhu ʔilla aš-šayṭānu an aðkurah, wat-taxaða sabīlahu fil-Bahri
ˁajabā.)

utterance the power of unlimited duration of action. The translation, nevertheless, constrains the action within a limited timeframe. *ʔaw* is a conjoiner in Arabic which generally indicates reciprocity between two alternatives. But contextually speaking, it here acts as a conjunction of condition. In his quest for ultimate knowledge, Moses declares that he is intent to travel *even if* he had to do so for years and years. This linguistic significance was not addressed in the English translation. The general English equivalent conjoiner was rather used: "*until* I spend years and years". Apart from flouting the equivalence of effect, the translator has also broken the grammatical rule: *until* should mark a specific point of time, not a span of time.

Al-Huqub, on the other hand, is defined in Al-Moʕjamul Waşīt as a period of eighty years or more. As no cultural substitution was possible, the translator opted for the indefinite span of time: for years and years.

And off they go, till they reach a huge rock and decide to rest for some time in the shade. Moses falls asleep. But the attendant, watching over his master, catches sight of the fish flipping out of the bag into the water.(Fa lammā balağā majmaʕa baynihimā nasiyā hūtahumā, fat-taxaðа sabīlahu fil-bahri sarabā), "But when they reached the Junction, they forgot (about) their Fish, which took its course through the sea (straight) as in a tunnel."(Al-Kahf, 61) When Moses wakes up, his attendant forgets to tell him about this amazing incident.

categories:

1- Turn-taking
2- Conversational moves
3- Head speech acts
4- Sub- acts
5- Politeness strategies

Translation strategies employed will be examined throughout the pragma-stylistic analysis.

5. Analysis

The whole episode which forms the current corpus of analysis is divided into four exchanges, separated by three descriptive intervals which indicate a shift in situation and place. Pragmatic analysis of the four exchanges is attached in appendix I. However, the opening scene which depicts Moses and his attendant setting off their journey is very functional in the realization of his determination to pursue knowledge, as revealed in his linguistic behaviour.

5.1. Stylistic analysis of the opening scene

The scene opens with Moses and his servant, or attendant, setting off their journey, heading towards the destination only identified by Allah The Almighty to be the junction of the two seas. (Wa ið qāla Mūsā lefatāhu "lā ʔabrahu hattā ʔabluġa majmaʕ al-Bahrayni ʔaw ʔamdiya huqubā), "Behold", Moses said to his attendant, "I will not give up until I reach the junction of the two seas or (until) I spend years and years in travel." (Al-Kahf, 60)

The negated Arabic verb *la ʔabrahu* is in the present simple continuous form (I am not giving up), which lends the

God's Commission, (wakatabnā lahu fil-ʔalwāhi min kulli šay'in mawʕiðatan wa tafṣīlan li-kulli šayʔ), "And We ordained laws for him in the Tablets in all matters, both commanding and explaining all things" (Al- ʔaʕrāf, 145). The Tablets of the Law encompassed the main tenets of the Islamic Law, Šarīʕah, the essential spiritual truth. They stipulated the prohibitions and injunctions, explanations and interpretations. They constituted the prophetic message.

As Moses received God's assignment, he was overwhelmed with spiritual ambition and confidence by the stage he has reached. In a moment of exaltation, he said: (Rabbi ʔarinī ʔanður ʔilayk), "O my Lord! Show (Thyself) to me, that I may look upon thee."(Al- ʔaʕrāf, 143).

Such was Moses' overriding spiritual desire for knowledge, which rendered him heedless of the fact that he was still "In the flesh", and that special attributes were still to be gained.

4. Procedures of Analysis

An eclectic range of analytic techniques has been examined so far to develop a valid model by which the Qur'anic discourse under study can be analyzed. In this respect, pragmatic, and discourse perspectives are found to be particularly relevant to this study. They also help the reader observe patterns in the conversational behaviour of interactants and infer meanings.

The proposed framework comprises the following

established at the hands of Moses, and confessed their faith in the One True God. The Pharaoh, outraged by their conversion, threatened them with extreme punishment. Yet, the apostle of God maintained his sacred mission, and decided to stay in Egypt.

Ordeals befell the Pharaoh and his people; they were inflicted with plague, drought and locust, among other disasters, as signs of Divine punishment. With each of these calamities, they would beg Moses to pray for (his) God to cease it, and promise him that they would repent. But every time it ceased, they relapsed to disbelief and evil attitudes, till the assigned moment of the ultimate punishment came. Moses led Bani Israel out of Egypt, and crossed the Red Sea, while the Pharaoh and his army who came in pursuit were drowned.

The second meeting took place after the miracle of crossing the sea, as Moses was inspired to rescue the Israelites from the bondage and humiliation they suffered under the Pharaoh's rule, (Qāla ya Mūsa ʔinni

ṣṭafaytuka ˤalan-Nāsi bi-risālāti wa bi-kalāmi, fa xuð mā

ʔaˤṭaytuka wa kun minaš - šākirīn), "O Moses! I have chosen thee above (other) men, by the mission (I have given thee), and the words I (have spoken to thee), take then the (revelation) which I give thee, and be of those who give thanks" (Al- ʔaˤrāf, 144).

Among his own contemporaries, Moses had the honour of speaking to Allah. On this second occasion, Moses received

confidence that Allah would never forsake him. He eventually reached the land of Midian and went through a number of incidents, where he was actually tried by Allah, but he retained his composure and integrity of character. He married one of Šuˁayb's daughters, and led a peaceful life with the people of Midian for a good number of years, grazing his father-in-law's flocks, until he was called to his sacred two-fold mission: to call on the Pharaoh to believe in God, and to free his own people, Bani Israel, from bondage.

Moses is the one prophet Allah The Almighty addressed, not once, but on two occasions. He was summoned to the first holy meeting in the sacred valley of Tuwa to be prepared for his prophetic mission, (wa ʔana xtartuka fastamiˁ limā yūhā) " I have chosen thee: Listen, then, to the inspiration (Sent to thee)." (Tāhā, 13). He was ordained to invite the Pharaoh graciously to the path of belief in Allah with wise, graceful and appropriate inducement: (ʔiðhab ilā firˁawna ʔinnahū taġā), "Go thou to Pharaoh, for he has indeed transgressed all bounds." (Tāhā, 24).

With stubborn arrogance, the Pharaoh rejected the kind call of Moses, who warned him of the transient wealth of this world, and the certainty of Allah's punishment for vanity and tyranny. But the power of sin had got a firm grip of the Pharaoh's heart, so that he challenged God's signs, and tried to involve Moses into a competition of skill, which was in effect an encounter between the fraudulent magic of the Egyptian sorcerers and real miracles revealed as signs from Allah. The Egyptian magicians were struck with the Truth

beginning to take shape. The enlightened awareness and the mature intellect were coupled with a pious soul and a deep sense of justice. The powerful status he assumed as the Pharaoh's adopted son accentuated his self-confidence.

As Moses became of age, he grew up strong, daring and impulsive, and his sympathy towards his own people grew up with him -till a day signaled a new decisive episode of his life. On that day, he went to the Israelite colony and saw an Egyptian engage in a fight with an Israelite, who cried for Moses' help. Driven by brotherly sympathy, Moses hit the Egyptian only to defend his kinsman, but the Egyptian died of the blow. The good pure heart was instantly filled with regret and remorse, and turned to Allah praying for repentance (Qāla Rabbi bimā ʔanˁamta ˁalayya falan ʔakūna ðahīran lil-Mujrimīn), He said: "O my Lord! For that thou hast bestowed Thy Grace on me, never shall I be a help to those who sin!" (Al-Qaṣaṣ, 17). The state of apprehension and fear rendered him unable to decide whether he should return to the Pharaoh's house.

As the news travelled fast, the incident incurred the Pharaoh's anger against Moses, a fact that drove him to flee out of Egypt to the Sinai Peninsula, (faxaraja minhā xāʔifan yataraqqab, qāla Rabbi najjinī minal-Qawmið-ðālimīn), "He therefore got away therefrom, looking about, in a state of fear. He prayed:" O my Lord! Save me from people given to wrong-doing."(Al-Qaṣaṣ, 21).

Moses turned to God for help and support in every adversity he confronted, with a heart full of belief and boundless

tender care, fed on her own milk, and afterwards became one of the apostles of God. He was destined to be taken up from the river by the Pharaoh's wife, loved and cherished as their own son (Wa ?alqaytu ʿalayka mahabbatan minnī), "But I cast (the garment of) love over thee from Me" (Taha, 39).

From that moment on, Moses was to be brought up in the Pharaoh's palace under God's own supervision (Wa li-toşnaʿa ʿalā ʿaynī), "and (this) in order that thou mayest be reared under Mine eye".(Taha, 39). It was an environment of disbelief, tyranny and arrogance, yet Moses was shrouded in piety and was of an intact disposition. He was insulated from the fearful corrupt influence of the priests of ?Amūn – the court men who nurtured the Pharaoh's Ego, and intrigued him into believing that he was the only idol worthy of worship.

There, Moses learned the wisdom of the Egyptians, the advanced knowledge in all arts and sciences which were not accessible to any of his kinsmen, but he used it in God's service. He understood the value and the essence of belief in God, The Creator and the source of absolute learning.

Such was Allah's design to keep Moses' heart attached to his people, the Israelites, to witness the atrocious racism and oppression exercised against them, and the grievances they suffered under the Pharaoh's rule.

3.1. Character analysis

The character of the well-informed leader and advocate was

used in the communicative situation of Moses and the Good Servant and the way they are interpreted in context. A special focus is laid on politeness strategies and speech acts, and how they are translated into the target language, English in our case.

3. Essential Background of the episode

A scrutinized study of Moses' journey of life proves to be of great importance as a step prior to embarking on the analysis of his discourse. Early enough in his life, he enjoyed a special status, as Allah truly says: (wa-Ṣṭanaʿtuka linafsī), "And I have prepared thee for Myself (for service) "(Taha, 41). It is a status only granted to those destined to hold the message of God.

A prophecy was told to the Pharaoh who ruled Egypt at that time that his doom would be at the hands of Bani Israel (Israelites). Upon this dreadful threat, he planned for their annihilation. He commanded that every male infant born to the Israelites is to be killed, whereas females are spared for sinful practices. But Allah inspired Moses' mother to put her baby in a chest and cast it into the river Nile. The guidance his mother received was for Allah's purpose to be achieved, and the two promises she was given were duly fulfilled:

(ʔinnā rādduhu ʔilayki wa jāʿilūhu minal-Mursalīn), "For we shall restore him to thee, and we shall make him one of Our apostles." (Al-Qaṣaṣ, 7).

The baby was saved by God's providence, and his mother had no cause to grieve anymore, as he grew up under her

reader/hearer has to be able to incorporate it into his own real or imagined world. "Text-presented information can only make sense if it can be related to other information we already have. A text may confirm, contradict, modify, or extend what we know about the world, as long as it relates to it in some way." (Baker 1996: 244)

A translator should know how to make the best use of his linguistic repertoire, including vocabulary and grammar, in such a manner that is socially appropriate to speakers of the target language. In other words, along with linguistic competence, he should acquire communicative competence, which involves social and cultural knowledge that help him attain appropriate and effective interpretation of linguistic forms.

Blum-Kulka (1981) gives an interesting description of the translation of speech acts. He states that

> "[i]n pragmatic-oriented models of the translation process, the assumption generally entertained has been that the act of translation itself can be viewed as an attempt at the successful performance of speech acts. In their quest to achieve 'sameness of meaning', it has been argued, translators constantly attempt to re-perform locutionary and illocutionary acts in the hope that the end-product will have the same perlocutionary force in the target language"(qtd in Baker 1998: 180)

This study will be concerned with the way utterances are

of rhetorical effects. When the rules regulating patterns of usage are "systematically defied for rhetorical effect,... a translation problem invariably occurs." (112).

Mona Baker's In Other Words (1996) is believed to be particularly helpful in investigating equivalence at a series of levels, and exploring the areas of pragmatic difficulty in cross-cultural communication.

Baker (1996) contends that "[i]n translation, as in any act of communication, a text does not necessarily have to conform to the expectations of its readership."(249) Yet, the translator sometimes makes adjustments to conform to his reader's expectations. He, thus, has to be very well-read in order to be capable of assessing the information incorporated in the source text, and the background information available to his target reader.

There are constraints imposed on the translator by the structure of the target language, the nature of the target audience, and the conventions of the target culture.

In his discussion of pragmatics and translation, Munday (2001) commends Baker's investigation of various aspects of pragmatic equivalence in translation, through the application of "relevant linguistic concepts to interlinguistic transfer."(97) She constructs her pragmatic approach on three major pragmatic concepts: Coherence, presupposition and implicature.

In order to understand the information found in a text, the

the emerging discipline as being concerned with "the complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations"(qtd in Munday 5).

Translation has been studied for long under the rubric of comparative literature or contrastive linguistics. During the 1980s, translation scholars began to "draw more heavily on theoretical frameworks and methodologies borrowed from other disciplines, including psychology, communication theory, literary theory, anthropology, philosophy and, more recently, cultural studies" (Baker 1998: 279). These different theoretical approaches are in some cases set in opposition, a fact that leads to a split between approaches informed by cultural studies and others based on models derived from linguistics. Yet, recent voices have been calling for the integration of insights achieved through applying various tools of research. Plurality of perspectives is, in effect, a major characteristic of this discipline.

The demands made on the translator in various professional domains are essentially communicative in nature. As a mediator, he deals with elements of meaning that lie beyond the borders of sentence structure. Some texts remarkably display degrees of dynamism; most eminent of all are the holy texts. Hatim and Mason (1997) define dynamism as "the motivated removal of communicative stability." (111). This departure from established norms in the texture or the structure of any text defies the reader's expectations, and presents new meanings. It relates to the standard of textuality termed by Hatim and Mason as 'informativity', which can permeate all aspects of the text through a variety

[Summons]	calls the listener's attention
[Focus]	introduces the [initiate]
[Initiate]	opens the exchange
[Repair]	holds up the exchange
[Response]	continues or terminates the exchange
[Re-open]	delays the termination of the exchange
[Follow-up]	terminates the exchange
[Backchannel]	signals the listener's attention

Some turns consist of more than one move, and some moves consist of more that one act, as will be shown in the analysis.

2.3. Translation Studies

Translation is a cross-linguistic practice, in which a text in one language is replaced by a functionally equivalent text in another. Equivalence is never to be regarded as absolute, but it is rather inherently relative. It actually emerges from the interplay of many different factors in different contexts.

In his valuable book, Introducing Translation Studies, Munday (2001) presents a practical introduction to the academic discipline of translation studies, and a critical survey of the most eminent trends and theoretical approaches. He highlights the fact that the study of translation as an academic discipline really began in the past half century.

The standard term "translation studies" was introduced and adopted by James Holmes (1988) in his seminal paper 'the name and nature of translation studies', where he describes

H more than what is actually said, by relying on their shared background information, as well as the inferential power of H, and by applying the Gricean maxims of quality, quantity, manner and relevance. Shared knowledge as a pragmatic factor helps H disambiguate S's intended meanings.

The reason why S chooses to be indirect is mostly for reasons of politeness, as he does not impose directly on H, and wishes to allow him more options. In this regard, indirect speech acts correspond to Brown and Levinson's off-record strategy.
In a conversation, speech acts are often connected together into sequences of turns in a process known as turn-taking. Turn-taking adopts the pattern of pairs in normal transactions or exchanges between S and H. Yet, some exchanges are characterized by deviation from the relevant turn-taking norms, amongst which is the classroom interaction. In this specific learning situation, Short (1996) argues, the expected pattern is a triple of turns. The teacher initiates the first turn by asking a question, then the student replies, and finally the teacher evaluates the reply. (205) Powerful speakers in a conversation usually have the most and longest turns, but this fact significantly differs for pragmatic connotations.

What the speaker does in a turn in order to start, carry on and finish an exchange is termed as the move. According to Stenstrom (1994), a move is a verbal action which carries the conversation forward. The following move types have been identified: (36)

of speech act theory. In other words, what counts is the relation between what is said and the semantic and syntactic structures used to express it. The declarative, interrogative and imperative forms of sentence structure in English cannot possibly express most speech acts, for there are social as well as linguistic implications that should be considered in each case.

In his more elaborate work Expression and Meaning, Searle (1979) presents an alternative taxonomy for the basic categories of illocutionary acts he had proposed earlier in 1969. These are:

1- Assertives: their illocutionary point is to commit S to the truth of the expressed proposition.

2- Directives: their point consists of the fact that S attempts to get H to do something.

3- Commisives: their point is to commit S, in varying degrees, to some future action.

4- Expressives: their point is to express the psychological state of S vis-s-vis a state of affairs specified in the propositional content. (1979: 12-15)

Certain contextual conditions termed by Searle (1979) as the "felicity conditions" operate as means required for a successful decoding of speech acts. They help define the illocutionary force of any speech act, and distinguish one speech act from another. These conditions are: The preparatory condition, sincerity condition, propositional condition and the essential condition. (44)

In the same book, he has devised another type of speech acts termed as indirect speech acts, in which S communicates to

kinds of acts into which utterances fit. In a direct speech act, the speaker says what he means literally, but in an indirect speech act, the speaker means more than he says. As put by John Searle, an indirect speech act is an illocutionary act performed indirectly "by way of performing another" (qtd in Thomas 93).

In his book Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language, John Searle (1969) distinguishes between 'propositional content' and 'illocutionary force'. The meaning beyond the propositional content of an utterance is the illocutionary force. It communicates S's intended message, and identifies the type of act conveyed by this message.

Linguistic forms like *please* and some modal verbs like *could, would, may*, can have implicit meanings or contents that are conveyed through utterances in various situations. They are thus used to signal some degree of politeness, and contribute to the illocutionary force of a speech act.
Politeness and illocutionary force are not linguistic meanings of utterances, but are rather properties of speech acts that are often indicated by means of some linguistic devices. The force is formulated or decided according to the preferences of S to rely on different parts of the utterance to express his intent. The kinds of speech acts used by the interactants in any situation can have pragmatic interpretations.

For the purposes of stylistic study, the way speech is performed is of primary importance over the formal aspect

roles or role-relationships, such as manager-employee, or parent-child, where asymmetrical power prevails. Power is also manifest in some professions, such as teaching, where it is displayed in the teacher-student pattern, the concern of this study.

Third: Rating of Impositions

As termed by Brown and Levinson, degree of imposition is the extent to which a request is interfering with an addressee's wants of self-determination or negative face wants (77). The framework of Goffman's notion of free and non-free goods can best determine the size of imposition: "Free goods are those which, in a given situation, anyone can use without seeking permission" (qtd in Thomas 130). Free goods or services are decided through an evaluation of the relationships and the situation within which the interaction occurs.

Rights and obligations are other dimensions that determine the degree of imposition, which is defined by Thomas in terms of S's right to make a certain request, and H's obligation to comply (131).

Politeness is conducted by these three social parameters. Before performing an FTA, S makes an assessment of H in terms of social distance between them, the power either of them has over the other, as well as the cultural risk of imposition.

2.2. Speech Act Theory

A speech act can be understood as an act performed by the speaker towards the person addressed; and there are various

First: Social Distance

Brown and Levinson regard social distance as a symmetric social dimension that is assessed according to "frequency of interaction" as well as the "kinds of material and non-material goods (including face) exchanged between S and H" (Brown and Levinson 76-77). The greater the distance between S and H in terms of status, the more politeness would be required.

It can also be estimated according to factors such as belonging to the same social group, sharing an occupation or common membership of a religious or social community.

Second: Power

Power is a crucial factor that accounts for linguistic politeness. Brown and Levinson regard power as an asymmetrical social dimension, according to which one person can impose his/her plans and evaluation at the expense of the other (77).

In her article "Politeness in Written Persuasion", Cherry asserts: "As differences in status or power between S and H increase, so too will politeness increase, but asymmetrically, that is to say, the more powerful the H in relation to the S, the more polite the S would be expected to be."(1988: 65). Each community is governed by its own specific cultural structure of power. In particular situations, power may be derived from wealth, influence, knowledge, social prestige, age or sex.

Power is a value that is not attached to individuals but to

Fifth: Do Not Do an FTA:
Under this strategy, silence is given preference over performing an FTA, when the damage to the H's face cannot be redeemed. Tanaka discusses two sorts of 'saying nothing' which she terms as the 'opting out choice' or OOC. (qtd in Thomas 174). The first is 'OOC-genuine', where S decides to remain silent and genuinely wishes to drop the matter; and the second is 'OOC-strategic', where S expects H to infer his wish to achieve the perlocutionary effect. (175)

This paper focuses on the above mentioned linguistic strategies of politeness used by the characters in a specific situation. The choice of a particular strategy is constrained by important contextual factors relating to both S and H. These contextual factors include the relative power of the interactants and their attitude towards each other.

2.1.1.3 Sociological Variables
A basic tenet of Brown and Levinson's politeness theory (1987), which is intrinsic to this study, is the sociological variables, according to which the linguistic realization of politeness is examined. They argue that the amount of threat caused to H's face is evaluated in terms of these three variables:

1-The social distance, (D) of S and H (a symmetric relation),
2-The relative power, (P) of S and H (an asymmetric relation),
3-The absolute rating, (R) of imposition in the particular culture.(74)

distance and power are expressed through the use of negative politeness strategies.

The produced act, if it jeopardizes a person's free will to act unimpeded, is mitigated by one of ten strategies proposed by Brown and Levinson. These are categorized as a set of 'do' and 'don't' output strategies to instruct the speaker.

Fourth: Off Record Politeness Super-Strategy:
Off record utterances are indirect uses of language. Speakers use highly indirect Off-record strategies to reveal their full awareness of the face damage embedded in the illocutionary forces of their utterances. Under this strategy, H has to infer S's intended meaning, for the utterance is either less informative, or different from what S intends to convey. In this context, Brown and Levinson introduce another set of strategies to categorize the off record politeness. The FTA "is done off record if it is done in such a way that it is not possible to attribute only one clear communicative intention to the act."(211). By employing an off-record act, direct imposition on the hearer is infringed, because S assumes no responsibility for whatever interpretation raised by his utterance. Linguistic realization of off-record strategies includes the following principles:

1- Invite conversational implicatures by flouting Grice's maxims of Relation, Quality and Quantity (give hints, give association clues, presuppose, understate, overstate, use tautologies, use contradictions, be ironic, use metaphors, use rhetorical questions).
2- Be vague or ambiguous by flouting the Manner maxim, (be ambiguous, be vague, over-generalize, displace H, be incomplete, use ellipsis).(213-227)

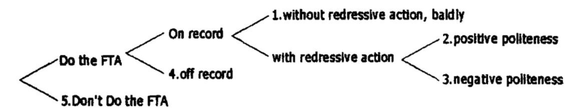
that is "his perennial desire that his wants (or the actions, acquisitions, values resulting from them) should be thought of as desirable" (101). It appeals to the H's desire to be liked.
The linguistic realization of positive politeness represents the normal linguistic behaviour between intimates, where interactants express their appreciation and admiration of each other's personal traits, and express their shared wants and knowledge. What gives positive politeness its redressive force is its association with intimate language usage (103).

Positive politeness strategies are used to express metaphorically profound intimacy, implying common ground or sharing of wants. That is why positive politeness strategies can be used not only for FTA redress, but as a kind of social acceleration by which S indicates that he wants to come closer to H. (103). Under Positive politeness super-strategy come 15 output strategies.

Third: Negative Politeness Super-Strategy (with redressive action):
Negative politeness is a redressive action oriented toward H's negative face: "his want to have his freedom of action unhindered and his attention unimpeded."(129). It appeals to the H's desire not to be interfered with. Regarded as 'the kernel of respect behaviour', negative politeness minimizes the imposition unavoidably affected by the FTA, and puts social brakes on to the course of the interaction. When politeness is a dominant dimension, subordinates, out of politeness, tend to use honorifics and title names to superiors, while superiors tend to use first names. Social

practiced by S by means of linguistic devices to serve politeness purposes.

Brown and Levinson (1987: 69) have designed a taxonomy of five face- saving super strategies which represent the highest level of strategies: Bald on record; Negative politeness; Positive politeness; Off record; and Do not do an



First: Bald on record Super-Strategy (without redressive action):

To do an act baldly and on record is to express your intentions clearly and unambiguously without consideration of face wants (94). This strategy is employed if S does not fear H's punishment, or if he is in a superior position. On-record acts can be with or without mitigation or apology. In some cases speakers opt for a direct approach and do an FTA, using bald on-record strategy. Brown and Levinson state that this strategy is used "whenever S wants to do the FTA with maximum efficiency more than he wants to satisfy H's face."(95). It is employed by speakers in emergency situations (e.g. shouting for help to save someone).

Second: positive Politeness Super-Strategy (with redressive action):

Under positive politeness strategies, the aim of S is to say implicitly to H: I want to satisfy your positive face wants;

and his actions are admitted by others. Negative face, on the other hand, refers to the individual's desire to act unimpeded, and to be free to act as he chooses. Maintaining each other's face is thus essential for the attainment of politeness. Acts which threaten either the negative or the positive face of H are termed by Brown and Levinson as face threatening acts (FTAs) (1987: 20). These are illocutionary acts that have the potential to damage the H's positive face. A request, for instance, is a threat to H's negative face, as he is expected to do the request, thus, he is no longer free in his actions. While apology, on the other hand, is a threat to the S's positive face, since an apology is a confession of having caused some damage to the H's face.

In order to reduce the possibility of damage to either S/H's face, certain strategies can be adopted. The choice of any strategy, according to Brown and Levinson, depends on the S's assessment of the size of FTA calculated according to the three parameters of sociological variables: power (P), distance (D) and rating (R) of imposition (74). These three variables combined determine the overall 'weightiness' of the FTA, according to which the strategy employed by the S is decided.

2.1.1.2 Politeness Strategies

In the domain of politeness, the term "strategy" is used by Brown and Levinson not to mean the consciously employed plan of action, but rather to refer to a paradoxical notion: "Innovative plan of act" and "routines or conventionally constructed plans" used unconsciously by S as a redressive action (85). Strategy, thus, is used to refer to the rituals

Brown and Levinson aimed at conveying universal strategies of verbal interaction, and presenting them within a formalized model. Their profound and elaborate study of politeness reveals the fact that people do not only communicate messages, but politeness as well. In this regard they have developed a comprehensive model of analyzing social interaction in terms of politeness. Brown and Levinson believed that politeness works two ways: demonstrating respect towards the other involves showing respect towards self.

The leading concept in their model is that participants in a conversation have 'face', which is defined as "the public self-image that every member wants to claim for himself."(1987: 61). Brown and Levinson maintain that there are face threatening acts that run contrary to the face wants of H and/or S (65). Politeness, thus, is showing awareness of the other's face.

2.1.1.1 Face Saving Theory

The notion of face was first introduced by Goffman (1972) as "an image of self, delineated in terms of approved social attributes" (5) In spite of the fact that Brown and Levinson based their model on Goffman, a change of focus was, however, noticed. While Goffman's face is self oriented, their face is other's oriented, in terms of maintaining or threatening it.

Face can be either positive or negative. An individual's positive face refers to his desire to be liked and respected,

something inherent in the words alone, it is not produced by the speaker alone, nor is it produced by the hearer alone." (22). Thus the process of making meaning is a dynamic process involving the negotiation of meaning between speaker(S) and hearer (H).
There has been growing interest in politeness studies to the extent that politeness theory could almost be seen as a "sub-discipline of Pragmatics" (Thomas, 153). According to early theories of politeness proposed by Lakoff, Leech and Fraser and Nolen, it has been unanimously conceptualized as a strategy meant to avoid conflict. In their theory of politeness, Brown and Levinson (1978) maintain that the function of politeness is to control and disarm the potential for aggression, and make communication possible between potentially aggressive parties: that is to avoid conflict, and reduce friction.

Consideration of others lies at the basis of politeness, often at the expense of one's self-interest. It is almost an instinctive feeling that the fabric of social relations relies on the reciprocal maintenance of those forms of behaviour. Types of social situations in which politeness is required fluctuate from one social group to another, from one culture to another, and from one period of time to another.

2.1.1 Brown and Levinson's Politeness Theory (1987)

Brown and Levinson's Politeness Theory is one of the major perspectives on politeness. It focuses on politeness as a pragmatic phenomenon. This approach encompasses a set of strategies which govern the S-H relationship in terms of dominance, power, formality and informality.

techniques which will be used to analyze the corpus. The review covers the range of approaches developed by theorists in specific areas in linguistics and translation studies. The ultimate goal of this review is to develop a valid framework for the analysis of the text.

To this end, an eclectic, interdisciplinary pragmatic framework is introduced. This framework is based on: 1- Brown and Levinson's Politeness Theory; 2- John Searle's Speech Act Theory; and 3- Translation Studies. However, other linguistic theories and stylistic devices (phonological, lexical, syntactic, morphological and semantic) will be incorporated in the analysis whenever they are functional to formulate the interpretation of utterances.

2.1. Politeness

In 1955, the British philosopher John Austin presented a new perspective which was destined to reshape the common view of how language operates. The domain of pragmatic inquiry has emerged as a discipline in its own right. It had a strong impact on a wide range of disciplines. It is concerned with the way utterances are used in communicative situations and the way we interpret them in context. Pragmatics is the study of language in use; of meaning , not as an entity generated by the linguistic system, but as conveyed and manipulated by the parties of a communicative situation.

In her book, Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics, Thomas (1995) holds that pragmatics "is the meaning in interaction, out of the belief that meaning is not

wondered: "O Lord, how can I find him?" He was inspired by Allah to set for a journey to the junction of the two seas, and take some fish with him; and where the fish is lost, that would be the sign that he is so close to the source of knowledge he seeks.

The holy text covering this incident is used as a subtle technique of prescribing the appropriate polite behaviour governing the "Learning" process as a psycho-social context. The expected process of realization depends on various sociolinguistic factors, such as power, as well as the recipient's interpretation of the performed acts.

1.1. Aim of the Study

1- To investigate how aspects of dominance and power are reflected in the politeness strategies followed, and speech acts performed by characters.

2- To explore how variations in goals, motivations and social roles assumed by the characters yield different politeness strategies and diversified speech acts.

3- To show how the linguistic behavior, the stylistic choices of the speakers and the employed politeness strategies constitute challenges for the translator.

In an attempt to achieve these aims, this study will draw on theories and techniques in pragmatics, politeness strategies, speech act theory, stylistics and translation studies.

2. Basic Concepts

This part of the paper will attempt to review the theories and

1. Introduction

This study investigates an episode of the story of the prophet Moses, which covers the span of twenty two verses of Sūrat Al-Kahf (the Cave). The episode on the spiritual level revolves around one of the essential tenets of belief in God. A good believer should not take matters on their face-value, but should rather brood on the wisdom inherent in them. Patience, contemplation and strong belief in God's will are fundamental to the pursuit of knowledge and wisdom. This is the essence of Moses' journey: what is apparently a harmful incident, or a misfortune, may turn out to be an inherent benefit.

Prophet Mohammad (Peace be upon Him) gives a full account of Moses' journey depicted in this part of the Sūra in Şahīh Al-Buxariyy[(1)], which is an authentic register of the traditions and sayings of the last of all prophets, Mohammad, and the noble values and tenets envisaged in his message to mankind.

According to this prophetic Hadīth, tradition, Moses was one day giving a sermon to his people of Bani Israel, where he reminded them of the atrocities they have gone through, till they were rescued by God's mercy. His knowledge of every detail, his eloquence and vigour of expression touched their hearts and filled their eyes with tears. On his way out, he was asked: "who is the most knowledgeable of all?", he answered: " I am." Such was an instance of human heedless judgment that Allah blamed Moses for; thus, inspired him that there exists a man who is more knowledgeable than he is. Moses, who well understood the value of learning,

Politeness Strategies and Speech Acts in the Translation of Sūrat Al-Kahf (The Cave)

By : Dr. Soheir M. Gamal Ed-Din Mahfouz (*)

(Wa qul Rabbi zidnī ʿilmā), but say, "O my Lord! Advance me in knowledge" (Tāhā, ١١٤)

Abstract

This is a pragma-stylistic study of the Prophet Moses' episode included in Sūrat Al-Kahf (the Cave). The central concern of the study is to investigate the features of politeness and their relation to speech acts that reign Moses' diligent quest for knowledge. Moses' episode with the Good Servant is taken as a case study to delineate the strategies of politeness at work in the teacher-student relationship.

This study attempts to illustrate the phenomenon of politeness, and how it relates to the speaker's personal motivation and psychological state; and to promote an under- standing of politeness as an important component of cross-cultural differences. Upon the attempt to arrive at an approach that can serve the analysis of such a rich text, this study will draw on Brown and Levinson's theory of politeness, and John Searle's speech act theory.

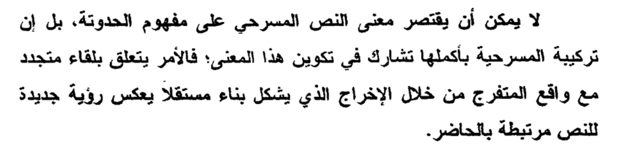
Among the translations of the Holy Qur'ān, ʿAbdullāh Yūsuf ʿAli's version has been chosen to examine the socio-cultural realization of politeness in the Arabic text, and to see if it is reflected in spite of the cultural differences between Arabic and English.

The study tends to explore how far the English translation reflects the pragma-linguistic dimensions the sacred Arabic text teems with. Its goal is to show how the linguistic behavior of the speakers and the employed strategies of politeness form communicative demands made on the translator.

(*) Lecturer of Linguistics, Translation and Simultaneous Interpretation in Department of English, Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University

الإخـراج أو النـص الوسـيط

د/ سامية رشدان (*)


لا يمكن أن يقتصر معنى النص المسرحي على مفهوم الحدوتة، بل إن تركيبة المسرحية بأكملها تشارك في تكوين هذا المعنى؛ فالأمر يتعلق بلقاء متجدد مع واقع المتفرج من خلال الإخراج الذي يشكل بناء مستقلاً يعكس رؤية جديدة للنص مرتبطة بالحاضر.

فالإخراج يتيح للمسرح تخطي الزمن للتعبير عن الحاضر، فلا يهم إذا كانت المسرحية قديمة أو حديثة، فإن مهمة المخرج هي إيجاد همزة الوصل التي تسمح له بربط النص مع واقع المتفرج. ومن هنا نستطيع القول بأن القيمة الفعلية للحوار المسرحي هي قيمة عملية pragmatique تأتي من خلال إعادة تحديث واقع الشخصيات مع كل عملية إخراج مسرحي؛ مما يضيف أبعادًا جديدة للمعنى الذي يتضمنه النص المكتوب.

وإذا كانت عملية الإخراج لا تشكل كيانا مستقلا ملموسا كالنص المكتوب أو كالعرض في حد ذاته، فإنها تعد العنصر المسرحي الأساسي الذي يتيح تحويل نص المسرحية إلى نص معاصر بصورة دائمة؛ وذلك من خلال تعدده في عروض متنوعة ومختلفة. بمعنى آخر نستطيع القول إن الإخراج هو الذي يتيح تحقيق الحلم المستحيل للفنان: فكل مؤلف يرغب في أن يترك بصمته في الحياة من خلال

(*) أستاذ مساعد للغة الفرنسية والمسرح، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

Affaires étrangères, 1995, (50' VHS couleur, version française).

- METGE Stéphane (Auteur, réalisateur) : ***Patrice Chereau, Pascal Greggory : Une autre solitude,*** Ministère français des Affaires étrangères, 1996, (76' VHS couleur, version française).

DVD :

- ***Inventaires.*** Mise en scène CANTARELLA Robert, Réalisation RINARD Jacques, Production Les Poissons volants, La Sept ARTE, 1990, 48' adaptation.

- ***Phèdre.*** Mise en scène CHEREAU Patrice, Réalisation METGE Stéphane, Production AZOR Films, ARTE France, 2003, 140' adaptation.

- ***Claude Régy, Le Passeur.*** Réalisation DE MEZAMAT Coronel et Arnaud, Du théâtre à l'écran, 1997, 92' documentaire.

- ***La secrète architecture du paragraphe.*** Rencontre avec Philippe MINYANA, Réalisation DESCAMPS Gérôme, Production La Pellicule ensorcelée, THESIF, 2002, 26' documentaire.

- ***Tambour sur la Digue.*** Mise en scène et réalisation MNOUCHKINE Ariane, 2002, 135' adaptation.

- ***Du théâtre au cinéma,*** Mise en scène et réalisation MNOUCHKINE Ariane, Production ARTE Vidéo, 2003, 23'.

- VEINSTEIN André : ***La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique***, Flammarion, 1968.
- **Registres « 6 »** : Revue d'études théâtrales *« La formation du metteur en scène »*, Presse de la Sorbonne nouvelle, novembre 2001.

Cassettes vidéos :
- AVERTY Jean-Christophe (Auteur, réalisateur) : ***Alfred Jarry***, série : *Un siècle d'écrivain,* Ministère français des Affaires étrangères, 1995, (50' VHS couleur, version française).

- CORONEL Elisabeth, MEZAMAT Arnaud (Auteurs, réalisateurs) : ***Marguerite Duras : Théâtre***, Ministère français des Affaires étrangères, 1996, (32' VHS couleur, version française).

- DARMON Eric (Auteur, réalisateur) MNOUSCKINE Ariane (Auteur) : ***Au soleil même la nuit***, Ministère français des Affaires étrangères, 1997, (180' VHS couleur, version française).

- DELPIRE Robert (Auteur) FRANCK Martine (Auteur, réalisateur) : ***Ariane et compagnie***, Ministère français des Affaires étrangères, 1995, (26' VHS couleur, version française).

- JULLIAN Marcel (Auteur), PIAZZA Philippe (Réalisateur) : ***Jean Giraudoux***, Ministère français des

Bibliographie

- ABIRACHED Robert, DE BEAUMARCHAIS Jean-Pierre, COUCOSH Victor, CONTY Daniel, DORT Bernard, DUVIGNAUD Jean, FERENCZI Thomas, MOMOD Richard, PENCHENAT Jean-Claude, PIERRON Agnès, REY Alain, RINGAERT Jean-Pierre, UBERSFELD Anne, VEINSTEN André: *Le théâtre*, Bordas, 1980.

- BARRAULT Jean-Louis : *Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, 1946.

- BERNANOCE Marie : *Ecrire et mettre en espace le théâtre*, Delagrave, 2002.

- FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHÂTEAU Anne : *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Nathan, Paris, 2000.

- LARTHOMAS Pierre : *Technique du théâtre*, PUF, Paris, janvier 1992.

- UBERSFELD ANNE : *Lire le théâtre*, Messidor/Editions sociales, Paris, 1992.

- VINAVER Michel : *Ecrits sur le théâtre*, L'aire théâtrale, 1982.

[1] E = énonciateur - R = récepteur

[2] C'était à l'occasion du passage à la télévision du film du grand compositeur Mohamed Abdel Wahab « **La fleur blanche** ». Un film qui a fait date dans l'histoire du cinéma égyptien.

[3] Michel Hermon, mise en scène de Phèdre de Racine, 1974, Petit Odéon, (dans le cadre du cycle Racine).

[4] Cf. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Messidor/Editions sociales, Paris, 1992.

[5] Jean-Louis, Barrault, mise en scène de Phèdre de Racine, 1942, Comédie française.

[6] Antoine Vitez, mise en scène de Phèdre de Racine, 1975, Théâtre des Quartiers D'Ivry.

[7] Nous nous permettons d'ouvrir une parenthèse pour rappeler que l'exemple extrême et le plus célèbre de cette verve d'improvisation verbale dans l'histoire littéraire, reste celui des poèmes improvisés par les anciens poètes arabes, lors des concours tenus dans les souks de la Mecque, connus sous le nom de « Mu`alaqăt ».

[8] Ariane Mnouchkine, metteur en scène et directrice de la troupe du Théâtre du Soleil.

public à travers le temps, en restaurant la dimension d'un présent espatio-temporel. C'est un texte intermédiaire qui renouvelle le daté et introduit l'actuel dans le texte existant. C'est ainsi que nous pouvons dire que la mise en scène assure à l'œuvre théâtrale les deux pôles hétérogènes de l'existence, à savoir, la présence éternelle et l'actualité éphémère.

jardins en une œuvre d'art figée dans un monde daté ; et celle d'un génie compositeur qui, à travers une réorganisation d'éléments de cette composition classique, aboutit à une composition qui, tout en révélant la beauté et la grandeur de l'époque classique, ne sacrifie aucunement la place du visiteur, présente à travers le côté pragmatique de la nouvelle organisation. De même, le théâtre n'est pas un musée, mais un lieu où la mise en scène devient ainsi une phase qui recrée cette proximité opérationnelle entre le texte et le spectateur.

Nous arrivons à la conclusion finale : la mise en scène est un texte intermédiaire, mais essentiel.

Et si la mise en scène n'est pas et ne peut être considérée comme « texte autonome » au même titre que le texte écrit ou celui de la représentation, elle est toutefois le texte théâtral essentiel, voire primordial : c'est une transformation en un espace plein et actuel, qui permet au texte premier de se dédoubler en une multiplicité de textes variés et différents.

En d'autres termes, c'est la mise en scène qui permet de réaliser le rêve impossible de l'art: tout auteur veut exprimer son empreinte dans le monde au moyen de son œuvre. C'est par elle qu'il désire résister à l'éphémère et créer une présence permanente. Et si, on ne peut pas créer hors du temps, et s'il existe des contraintes temporelles à l'intérieur de chaque œuvre qui dessinent les limites qui lui sont propres, la mise en scène brise ces limites et réactualise indéfiniment le texte pour le

Il va de soi que c'est la mise en scène qui confère au texte la dimension visuelle et auditive nécessaire à la représentation, elle reconstruit le texte, le prolonge, l'actualise, le fait revivre à travers une composition qui superpose deux conceptions, deux visions d'une seule réalité, celle où s'articulent indéfiniment l'existentiel et le social, voire l'humain dans toutes ses dimensions, une composition qui ne raconte pas, mais qui crée en trois dimensions l'action même de ce qui se passe.

Pour mieux expliciter notre point de vue, nous nous permettons d'introduire ici un exemple appartenant à un domaine qui, au premier abord, semblerait totalement étranger au théâtre, mais qui prouve tout de même qu'il s'agit toujours, dans toute adaptation visant de renouer avec le temps, d'une « théâtralisation » qui ajoute au « texte » initial une vision permettant un contact direct avec le moment d'un récepteur actuel. Nous nous référons donc à l'œuvre actuelle d'un grand décorateur qui, partant d'un projet de jardins classiques à la française pour restaurer ceux du château du champ de bataille dont il est propriétaire, a fini par concevoir une nouvelle génération de ces jardins, ce qui permet de traverser l'espace qui sépare les deux générations d'organisation fleurale : celle qui renvoie à une époque qui cultivait la somptuosité et où la richesse et la beauté gratuite se détachent de la réalité du visiteur qu'elles tenaient à distance, lui enlevant toute possibilité de fusionner dans la nature, et transformant ces

Autrement dit, la mise en scène est une phase qui théâtralise le texte, sans quoi la théâtralité, quoiqu'inscrite dans le texte même de la pièce, reste virtuelle.

Nous nous permettons de prendre en guise d'exemple une scène de ***Phèdre*** de Racine (la scène V de l'acte V) que nous appelons « La scène de l'aveu raté ». Nous avons toujours été intriguée par la richesse de cette scène qui peut être considérée comme la clé de la pièce. C'est le choix de la mise en scène pour meubler le silence de l'héroïne qui déterminera de la poétique de toute la pièce. Une scène où Phèdre ne dira rien, même sa tentative de parole entamée au début de la scène sera avortée. C'est ce silence de Phèdre qui va révéler la vérité du personnage. Meubler ce silence est un choix décisif complètement livré à l'apport de la mise en scène. Comment celle-ci traduira-t-elle la surprise de Phèdre devant la découverte d'une réalité ignorée et qui fait basculer tout son univers, lui révélant la gratuite de sa souffrance ? Phèdre se révélera-t-elle sous le choc : une femme soumise accablée par la vérité qui l'anéantit ? une hystérique dominée par la folie de sa jalousie ? une femme blessée qui fait le choix de la vengeance ? ou une romantique déçue à la perte d'un rêve ?

III- Du côté de la scène

1) Mise en scène et représentation.

II- Du côté de la mise en scène

1) Le théâtre et son double.

C'est en faisant le pont entre les deux volets de la création théâtrale : texte et représentation, que la mise en scène réussit à ressusciter et à ranimer le texte écrit à travers une transcription trahissant le poids de cette actualisation sur le contenu de l'œuvre. La mise en scène confère aux textes qu'ils soient classiques ou même récents, une touche d'actualité permanente, celle du destinataire. En d'autres termes, la mise en scène opère le changement radical qui permet de transformer un texte en une représentation.

Ainsi, peut-on dire qu'au théâtre, le sens reste en aval du texte proprement dit, la signification se constitue à travers la mise en scène et se révèle au moment de la représentation. Le décalage de temporalité entre le texte et la représentation est annulé alors par une superposition de deux structures énonciatives (celle de l'auteur et celle du metteur en scène) dont la réceptivité inhérente à leur combinaison est immédiate par le spectateur.

Ainsi, la mise en scène permet-elle d'annuler le décalage entre la temporalité de l'énonciation relative à l'œuvre, et celle de la réception relative à la représentation en concrétisant continuellement la créativité virtuelle de l'œuvre.

d'anciennes pièces de Shakespeare et à l'aide d'un vrai travail d'entraînement sur le corps du comédien accompagné d'un texte collectif, une vision actuelle du monde qui atteint directement le spectateur.

De là, nous pouvons conclure que faire table rase du texte écrit signifie virer vers le spectacle : une pièce de théâtre est une composition à trois étapes. Sans celle du texte, on ne peut rien bâtir. Le texte constitue une base, un fondement, une étape qu'on ne peut ignorer : la mise en scène compose avec le monde à partir du texte.

C'est à travers la rencontre de ces deux compositions – texte/ mise en scène – leur superposition avec celle des acteurs au moment de la représentation que se constitue la théâtralité. Le théâtre est différent du spectacle, de par la nature de cette composition complexe.

En d'autres termes, le rôle du texte n'est pas de fournir un dialogue qui véhicule des idées ou un contenu, mais surtout une conception du monde dévoilant une vision de la réalité que l'auteur, tout en la voulant renouvelable, cherche à partager avec le spectateur de tous les temps. Le théâtre est un partage, une dialectique entre des étapes complémentaires, permettant une prise de conscience véhiculée et partagée à travers la théâtralité édifiante d'une composition.

théâtral, bien au contraire, les comédiens dell'arte voulaient plutôt remédier à cette faille et renouer avec le public, ils cherchaient surtout à rajeunir le théâtre, en adaptant les textes qu'ils jouaient au réel des spectateurs. Et l'improvisation devint alors le moyen idéal de réaliser cet objectif.

Ainsi, sommes-nous bien devant une dualité qui met à la fois l'accent sur l'une et l'autre tendance théâtrale à travers l'établissement d'un contact direct entre l'acteur et son public, et où s'insèrent à la fois une reproduction esthétique et une vision du monde créée à partir d'une panoplie de personnages codés.

Là, il faudrait tout de même souligner le statut particulier de l'improvisation à cette époque, qui serait totalement différent de celui d'une improvisation actuelle, tout en rappelant que l'improvisation dans l'histoire a eu des moments où elle était liée à la production littéraire la plus élaborée.

Ainsi, parler d'improvisation à l'époque de la commedia dell'arte, c'est parler d'un art spécifique qui renvoie à un talent d'auteur et qui confère au texte produit – même oral – le statut d'une création littéraire unique impliquant une qualité de public assez spécial, propre à la littérature populaire[7].

Un autre exemple « Le cycle Shakespeare » réalisé dans les années 80 par le Théâtre du Soleil. Ces représentations ont permis à Ariane Mnouchkine[8] d'offrir au public, à travers

s'impose : le texte est-il nécessaire ? y-a-t-il des représentations sans texte, basées uniquement sur une mise en scène ?

En fait, oui, et non ! Réponse à premier abord ambiguë mais qui traduit concrètement l'état des choses ; sans texte on peut avoir un spectacle non une pièce de théâtre.

Or, ceci dit, on ne peut éviter ici de citer l'exemple de la commedia dell'arte dans la mesure où elle semble représenter un exemple unique à travers l'histoire du théâtre, celui d'une composition totalement à cheval entre une forme théâtrale complète et un spectacle proprement dit.

Dans un sens, il s'agit bien d'un spectacle, vu l'importance qu'elle assigne à l'expressivité du corps du comédien, devenant lui-même le centre d'une création dont l'objectif de plaire et de divertir reste surtout esthétique.

Or, si le corps tient une importance considérable dans ces représentations, la parole ne s'y efface pas, et nous sommes dans un théâtre à part entière, né d'une prise de conscience de l'importance du texte dans l'établissement du contact avec le public : un public fatigué des textes des comédies jouées qui ne le satisfaisaient plus.

Il serait alors erroné de croire à une tentative d'un théâtre sans texte. Loin de chercher à supprimer le texte

latents, auxquels le texte confère un cadre constant et ouvert ; en opposant à la pluralité de sens dans le texte, à son ouverture, une vision, un sens privilégié, celui d'une poétique textuelle, que se précise le rôle de la mise en scène[4].

D'ailleurs, c'est cette dimension poétique qui a permis à la fois à Jean Louis Barrault[5] de faire de ***Phèdre*** de Racine, cette symphonie du verbe qui chante la tragédie du double déchirement de Phèdre et d'Hyppolite, et à Vitez[6] de réutiliser le même mythe pour dire la société actuelle dans laquelle il vivait.

Ainsi, la problématique de la fidélité au texte dans le théâtre serait-elle basée sur un faux problème dans la mesure où elle omet le contexte inhérent à la mise en scène, au-delà duquel le dialogue des personnages, visé généralement par cette problématique, reste de par sa présence même, à l'intérieur de la pièce écrite, un ensemble d'énoncés discursifs susceptibles d'actualisation, voire d'interprétation.

4) Le texte est-il indispensable ?

Si ce qui précède fournit déjà une ébauche de réponse à la question : qu'est-ce que la mise en scène ? en la qualifiant d'étape transitoire dans le phénomène « théâtre », qui se situerait entre le texte et la représentation, une autre question

définie, non seulement risque de la figer mais peut aboutir même à l'anéantir en tant que telle.

Ainsi, pouvons-nous conclure que la valeur réelle d'un discours théâtral, est la valeur pragmatique donnée dans et par l'actualisation de l'énonciation recréée par chaque mise en scène et qui dépasse toute valeur sémantique continue dans la pièce écrite.

Le propre de la mise en scène, c'est la régénération continue de l'œuvre ; et conserver la même mise en scène annulerait la théâtralité de l'œuvre dramatique et aboutirait à la transformer en un simple spectacle figé dans l'air du temps et réservé aux Happy few de fans nostalgiques. Ceci dit, il faut souligner que la spécificité du dialogisme théâtral, semblerait bien être celle d'un espace où le dit est, non seulement continuellement redit, mais surtout continuellement orienté vers un nouveau destinataire.

Toutefois, s'il y a lieu de parler, dans le domaine du théâtre d'une fidélité au texte il faut la chercher, comme le souligne Anne Ubersfeld, du côté de la spécificité de cette production qui la distingue des autres spectacles et non du côté du contenu ou de l'esprit de l'auteur. Il s'agit donc de restaurer la théâtralité du texte en tant que dimension poétique, ainsi c'est à travers le repérage d'un paradigme constant qui confère au texte son image dominante, que la mise en scène gardera toute fidélité au texte. C'est en faisant jaillir l'un des sens

Ce « je » peut aller de la quasi neutralité d'une actualisation, plus ou moins effacée, à l'interprétation la plus individuelle et personnalisée.

En d'autres termes, le signifiant linguistique du texte ne peut, en aucun cas, s'étendre au signifié établi à travers le remplissage de l'espace vide inclus dans le dialogue textuel. Cet espace constitue le domaine de la mise en scène et permet d'actualiser le signifié virtuel du texte écrit, à travers l'édification d'un contexte métalinguistique susceptible de variation.

Prenons l'exemple de ***Phèdre*** de Michel Hermon[3], qui apparaît sur scène complètement rasée nous offrant ainsi instantanément une femme – et l'expression est d'Anne Ubersfeld – « installée dans le ravage de sa féminité ». Ce qui oriente la pièce vers une direction bien précise qui révèle le choix thématique et poétique de la mise en scène.

Prenons un autre exemple, celui où le metteur en scène a remplacé pour les spectateurs, le cheval d'Hamet par un bâton de bois, avec tout ce que cela comporte de connotations. A ce niveau, on ne parlera pas de transgression ou d'infidélité au texte, mais on parlera plutôt d'une trouvaille de la mise en scène. On dira même qu'exiger à propos d'une pièce de théâtre, la fidélité au contexte environnant de l'œuvre – qu'il soit immanent du dialogue ou compris dans les éléments didascaliques – renvoyant à une spatialité ou à une temporalité

d'un message à véhiculer à travers la mise en scène, au même titre que le message didascalique.

Mais, étant donné que le critère dont on dispose pour mesurer la fidélité ou la non fidélité au texte théâtral se situe inévitablement au niveau du respect du support linguistique de la fiction que constitue la parole des personnages véhiculant la fable, on omet obligatoirement la didascalie qui ne se situe pas dans le même cadre de temporalité ou d'espace.

Or, dans la mesure où une pièce de théâtre est destinée à la représentation, le discours textuel des personnages sera inévitablement repris par des acteurs, et constituera ainsi, un discours au deuxième degré, au même titre qu'un discours rapporté, c'est-à-dire qui inclut l'espace existant entre le « je » énonciateur mais fictif du personnage textuel, et le « je » énonciateur et réel, voire concret, de l'acteur choisi et guidé par le metteur en scène en vue de la représentation. Cet espace renferme toutes les dimensions de l'individualité de ce « je » rapporteur, par rapport au discours premier, voire celles du contexte d'un ici/maintenant restitué par la mise en scène, y compris les signes volontaires et involontaires produits par l'acteur. Preuve que le sens de ces énoncés linguistiques change ou est fortement nuancé, d'une mise en scène à une autre ; tout en respectant la littéralité du discours prononcé, cet espace entre le texte et son actualisation, comme nous venons de le souligner, est le même que l'espace entre le discours d'un locuteur absent et celui d'un « je » rapporteur de ce discours.

Certes, ces représentations jouent toutes le même texte, mais est-il possible qu'elles disent toutes la même chose ? Ceci semble bien difficile à admettre. Or, ce qui semble èvident, c'est que ce sont ces représentations qui ont permis la survie de cette œuvre à travers tous ces siècles. Ce qui autoriserait à confirmer que le texte écrit est à la fois un contenu et un contenant de ses différentes mises en scène, dans la mesure où aucune d'elles ne le représente dans sa totalité ni même ne l'épuise. Le texte demeure une source indéfiniment productrice.

3- *Fidélité au texte.*

La notion de fidélité au texte, de par sa nature même, est une notion ambiguë, difficile à cerner, or, cette ambiguïté se complique, encore plus, au niveau du texte théâtral en tant que tel.

En effet, l'apparence trompeuse de l'existence, à l'intérieur de la pièce théâtrale d'un discours délimité à travers des paroles précises et concrètes, est à la base de la complexité de la problématique de la fidélité au texte dans le théâtre : la présence de ce discours permet d'assimiler le dialogue des personnages, à une parole voire un message de l'auteur relatant l'histoire et directement destiné aux spectateurs. Pourtant, il s'agit toujours, comme nous l'avons précédemment démontré,

Un autre exemple, pris au cinéma, confirmerait cette analyse. Il s'agit de la réaction d'une dizaine de jeunes personnes questionnées sur le passage de films anciens à la télévision[2]. Ces téléspectateurs ont tous reconnu la difficulté de visionner la plupart de ces films en entier, à cause de la lenteur du rythme et du décalage technique et contextuel fortement ressentis. Ceci provoque ennui et dépaysement. Et contrairement aux mises en scène théâtrales qui reposent sur des textes troués et ouverts, ces films sont irrémédiablement enregistrés sur des pellicules. Ce qui empêcherait toute réhabilitation temporelle, spatiale ou idéologique de leurs scénarios.

On ne peut réduire une pièce de théâtre au contenu de la fable racontée, c'est tout l'édifice qui est signifiant ; il s'agit d'une composition renouvelable avec le monde de la réalité, - celle du moment du spectateur – qui aboutit à une construction autonome réfléchissant une vision à la fois particulière et réelle. Or rendre compte de la réalité vécue est toujours relatif et c'est cette spécificité du théâtre d'assumer cette relativité qui rend possible d'utiliser le passé pour dire le présent. Peu importe que la pièce soit récente ou ancienne, étant donné que c'est le rôle de la mise en scène de faire l'articulation avec le texte, permettant ainsi de dégager pour la scène une nouvelle composition avec le monde.

Prenons l'exemple de ***Phèdre*** de Racine. Depuis sa création en 1676, cette pièce continue à occuper les scènes.

En outre, ce choix ne pourrait signifier un simple refus d'assumer l'énonciation mais plutôt, la volonté de partager la prise en charge énonciative ; le défi contre la contraìnte du temps qui assigne à toute œuvre littéraire les limites de sa survie.

Et si d'une part, l'écriture dramatique aboutit à sacrifier l'autonomie de l'expression, d'autre part, elle permet d'introduire une dimension régénératrice, et ceci au niveau de la production textuelle, même à travers l'ouverture d'une marge expressive inhérente à la propre composition de l'œuvre.

Dans cette optique, réduire une pièce de théâtre en un texte à lire, serait une tentative dont l'expérience d'un ***Spectacle dans un Fauteuil*** (d'Alfred de Musset) demeure la preuve historique de son impossibilité. Écrire pour le théâtre, c'est écrire pour un public constamment nouveau et actuel.

Déjà le phénomène des pièces qui tiennent l'affiche pendant plus d'une vingtaine d'années à la file, le prouve. Il explicite parfaitement l'existence d'une dimension propre au théâtre ; celle de la proximité. Il s'agit d'un élément qui détermine la relation scène / salle, fournissant ainsi à toute pièce de théâtre une existence durable à travers une possibilité de multiplication indéfinie qui l'empêcherait de se figer une fois pour toutes.

complexe, et que nous représentons, dans sa dualité par les schémas suivants :

Message 1 : la didascalie.

Destinateur[1] ⟶ destinataire[1] ⟶ destinataire[2]
auteur metteur en scène
spectateurs
(et praticiens)

Message 2 : le dialogue.

Destinataire[1]
Destinateur[1] ⟶ ⟶ ⟶ destinataire[1']
auteur *metteur en scène* spectateurs
(et acteurs)

Ce qui peut se traduire par une simple équation valable pour les deux messages didascalie/dialogue :

E_1 = auteur ⟶ R_1= metteur en scène = E_2 ⟶ R_2= spectateur[1]

2- De la forme théâtrale.

Ainsi, choisissant le théâtre comme forme d'expression tout auteur solliciterait-il la connivence d'autres co-énonciateurs invités à partager la responsabilité du « dire » - à découvrir dans le texte - ainsi qu'à lui conférer continuellement de nouvelles orientations signifiantes.

d'être simple ; peut-on vraiment délimiter l'espace appartenant à chacun d'eux dans le texte ?

Tout en reconnaissant cette dualité de la forme du texte théâtral, constitué de deux parties qui sembleraient non seulement hétérogènes mais aussi de nature totalement différente, il nous parait inévitable de considérer la pièce écrite, dans son ensemble, comme un appel aux praticiens, invitant ces derniers à participer à la transmission d'un message destiné aux spectateurs, et où la didascalie constitue un appel franc et direct : un ordre – quoique variable en ce qui concerne l'espace laissé à la liberté de ceux qui l'exécuteront – et qui s'oppose ainsi au dialogue qui renferme un appel indirect à travers un message distant dans la fiction, mais dont on ne peut nier la part inévitable d'ambiguïté contenue dans ses plis et qui permet sa reprise continuelle.

Au premier abord, les deux messages véhiculés par la didascalie et par le dialogue semblent de statut différent, mais en fait, ils ne le sont pas pour autant ; le dialogue pour passer de l'écrit au dit, prend le même chemin par lequel passe les autres messages didascaliques, et ce à travers le travail des praticiens y compris les acteurs.

Ainsi, nous proposons-nous de réexaminer la question sous cet angle, celui d'un message complexe à transmettre aux spectateurs, à travers d'autres moyens, eux aussi de structure

par une couleur et un style propre à une vision particulière. Ce qui nous mène à nous interroger sur le rôle et la place de ces visions ou plutôt de ces créations nouvelles.

Auteur, metteur en scène, acteur... À qui revient le droit de créateur ? L'auteur a-t-il le droit d'exiger une fidélité au texte ? où s'arrête l'autorité du metteur en scène sur la pièce théâtrale ? Quelle est la place de l'acteur dans cette création ?

Ce vieil antagonisme, supposé entre auteur et praticiens, est continu, et chaque époque, ou plutôt chaque œuvre met l'accent sur tel ou tel créateur, preuve la place ou l'influence d'un Stanislavski, d'un Artaud, d'un Brecht, d'un Grotowski, ou d'un Vitez, sur la vision théâtrale.

Essayons alors de reconstituer la question, à travers l'examen de la pièce de théâtre proprement dite.

I- Du côté du texte.

1- De la dualité du texte théâtral.

On n'ignore plus en fait, la répartition de ce texte écrit en dialogue et didascalie, en d'autres termes, la division existante au sein du texte même et qui scinde la part de l'auteur et celle des praticiens. Répartition évidente mais bien loin

En ce qui concerne la mise en scène, on en est encore à chercher s'il est possible de lui conférer un statut autonome ou lui reconnaître un champ délimité de fonctionnement. Comment définir la place d'une pratique n'ayant pas de concrétisation directe et permanente, tel qu'en a la pratique écrite ou celle de la scène ? Comment cerner un ouvrage continuellement dispersé et changeant à travers une accumulation et une substitution continues ? Alors que dans le domaine de l'écriture ou de la représentation on s'attaque à des œuvres différentes peut-être, mais indiscutablement présentes – tout le monde s'accorde à reconnaître la production pertinente de ces pratiques, même en divergeant sur leur niveau d'autonomie – en mise en scène on n'expose qu'un travail fragmentaire d'adaptation.

C'est pourquoi, en cherchant à cerner le rôle et le statut de la mise en scène, on a préféré partir du problème posé par la multiplicité qui détermine la nature de la production théâtrale plutôt que d'en isoler à priori une étape.

Ce choix expliquerait le décousu apparent de ce travail qui se présente comme une suite d'idées relativement séparées, plutôt qu'une étude théorique cohérente.

Le droit du créateur.

L'œuvre est unique, en revanche il y autant de versions différentes qu'il y a de mises en scène, chacune se distinguant

dédoublement du dire qui relève de la philosophie de la création théâtrale peut sembler de prime abord, sans grande importance du point de vue de la pratique, de l'approche textuelle ou même de la théorie. Par contre, elle constitue un justificatif incontournable d'un point de vue didactique : celle-ci nous a permis, dans le cadre du cours d'*introduction au théâtre*, d'expliquer aux étudiants de la première année, des notions comme celles de théâtralité, ou de dramaturgie, des notions difficiles mais qui constituent une assise nécessaire pour comprendre la spécificité du projet esthétique de l'auteur dramatique ainsi que l'ambiguïté du texte théâtral.

Ceci dit, nous tenons à préciser que ce travail était essentiellement destiné aux étudiants pour les amener à saisir la particularité et la signification profonde d'une création unique dans le domaine de l'art : celle d'un défi contre le temps, à travers le partage de la responsabilité de la prise en charge de l'énonciation.

A ce propos, les idées qu'on propose ici ne visent qu'à exposer une réflexion sur le statut de la mise en scène, généralement reléguée au second plan comme une discipline annexe. En effet, dans ce domaine, la situation n'est pas du tout la même que dans les autres domaines de la création théâtrale, voire celui de la pièce écrite ou de la représentation, dont on a pu, plus ou moins, en définir les rôles et les statuts respectifs.

Mise en scène ou texte intermédiaire

Samia RACHDAN (*)

> ***« Mettre ses pas dans les pas d'un autre... Exécuter la partition. Musique ou paroles écrites, voilà cette action pas du tout magique ou mystérieuse qui emplit la forme vide de l'absence ».***
>
> *Antoine Vitez*
> ***L'essai de solitude***

Parler de la mise en scène est une tentative audacieuse et même dangereuse : que dire de plus sur un sujet largement étudié dans les différents écrits sur le théâtre ? Mais loin de prétendre ajouter des éléments nouveaux dans ce domaine, notre objectif est bien plus modeste. Il s'agit plus précisément d'expliciter la valeur de ce dédoublement du dire, particularité de la littérature dramatique et qui justifie son existence, en d'autres termes, celle-ci permet d'expliquer le sens du projet de tout auteur de théâtre. Toutefois cette dimension du

(*) Maître de Conférences Université du Caire Faculté des Lettres Département de Français

الظاهرة تقتضي بأن يكون الصامت الأخير في المقطع نونًا ساكنة، أو أن يكون هذا الصامت هو نفس صامت المقطع الأول التالي له.

٣- لا وجود لحذف الحركات في اللغة اليابانية.

٤- عند إضافة الحركات في اللغة اليابانية على الكلمات ذات الأصل الصيني تستخدم الحركة [i] أو الحركة [u] فقط.

٥- عند إضافة الحركات في اللغة اليابانية على الكلمات ذات الأصل الغربي تستخدم الحركة [i] أو الحركة [u] أو الحركة [o].

٦- تعمل قواعد إضافة الحركات في اللغة اليابانية على ما يلي:

أ – تجنب تجاور صوامت مختلفة في المقطع الواحد أو فيما بين المقاطع داخل الكلمات.

ب – تجنب ظهور مقطع صوتي مغلق في نهاية الكلمات، إلا إذا كان هذا المقطع ينتهي بنون ساكنة.

إضافة الحركات وعلاقتها بالتركيب المقطعي في اللغة اليابانية

د/ حنان رفيق محمد (*)

في هذا البحث يتم عرض وتحليل ما يلي: المقطعية في اللغة اليابانية، نظرية البروفسير هاراجوتشي والبروفسير ماكاولي حول حذف الحركات في الكلمات ذات الأصل الصيني في اللغة اليابانية، نظرية البروفسيرة إيتو حول إضافة الحركات في الكلمات ذات الأصل الصيني في اللغة اليابانية، نظرية البروفسير هونما حول إضافة الحركات في الكلمات ذات الأصل الغربي في اللغة اليابانية.

بعد هذا العرض والتحليل سنجد أنه حول ظاهرة صوتية واحدة تتعارض النظريات في وصفها، فيرى البروفسير هاراجوتشي والبروفسير ماكولي أن هناك حذفاً للحركات في الكلمات ذات الأصل الصيني في اللغة اليابانية، بينما ترى البروفسيرة إيتو أن هناك إضافة للحركات وليس حذفها.

تتم مناقشة هذه النظريات في البحث، كذلك نظرية البروفسير هونما حول إضافة الحركات في الكلمات ذات الأصل الغربي في اللغة اليابانية، ثم بعد هذا التحليل يتم عرض الأدلة التي تؤيد نظرية البروفسير إيتون التي تظهر أنه ليس هناك حذف للحركات، بل إضافة في اللغة اليابانية.

يخلص البحث في نهايته إلى ما يلي:

١- المقطع الصوتي المفتوح هو الأساس في الشكل المقطعي في اللغة اليابانية.

٢- من أجل ظهور مقطع صوتي مغلق في اللغة اليابانية يجب أن يحدث ما يسمى بظاهرة "فلترة الصامت الأخير في المقطع الصوتي"، وهذه

(*) مدرس اللغة اليابانية، كلية الآداب – جامعة القاهرة.

E．日本語の西欧起源の外来語では挿入される母音が[i]、[u]、[o]である。

F．母音挿入規則の役割が①語中の子音連続を除くことと、②語末に子音が生じることを避けること、③母音で始まる形態素の前の位置で子音が生じるのを阻止することである。

参考文献

Haraguchi, Shosuke. 1984. Some Tonal and segmental effects of vowel height in Japanese. in M.Aronoff and R.T.Oehrle(eds). Language Sound Structure. 145-156.

Itoh, Junko. 1986. Syllable theory in prosodic phonology. PH.D dissertation, University of Massachusetts.

Itoh, Junko. 1989. A prosodic theory of epenthesis. Natural Language and Linguistic Theory 7: 217-259.

MaCawley, James.D. 1968. The phonological component of a grammar of Japanese. Mouton. The Hague.

（２６）

Ａ．iti　　　　　　　一
Ｂ．iti ＋ tai → ittai 一体

（２６Ａ）の語末の[i]母音が（（２６Ｂ）のように）次の形態素と結びつけるとき削除されることが分かるので、MaCawley の分析では大きなあやまちがあるのである。しかし、もし Itoh の分析のように、[gak]は基底に子音で終わり、そして[gak]のあとに[k]が現れると、末尾子音フィルターに反しないので、[gak]がそのままの形に残ること、[gak]のあと[k]以外の音が現れると、日本語の音節構造を保持するために母音が挿入されなければならないことを認めると問題が起こらない。

以上の理由で日本語では母音削除が存在せず、母音挿入規則のみ認めたい。

6. まとめ

Ａ．日本語の音節は基本的に開音節である。
Ｂ．日本語では閉音節が末尾子音フィルターを満たすと、現れることがある。
Ｃ．日本語では母音削除規則は存在しない。
Ｄ．日本語の漢語では挿入される母音が[i]または[u]である。

(２４)

A. toku - hon → * tok - hon　　読本
B. roku - sai→ * rok - sai　　六才

(２４B)では漢語の複合名詞の形態素の[ku]の[u]はそのあとに無声子音が現れても、削除されない。(２４B)は(２４A)と同様である。

MaCawleyの(11)の規則によると、漢語の場合ではもし複合名詞の第1要素は[ku]で終わって、そして第2要素が[k]が始まると、第1要素の[ku]の母音が削除される。これは(25)に示されている。

(２５)

gak + koo → gak + koo

すなわち、MaCawley の理論では[gaku]の基底表示が[gak]ではなくて、最後に母音が含まれている。しかし、漢語の母音削除を認める場合にしても、なぜ<u>kVk</u>の母音削除に限ってすのか。また、<u>kVk</u>の母音削除の結果として<u>kk</u>の子音連続が現れる。では、他の漢語の子音連続を特別な扱いにしなければならないのだろう。次の例を見ておきたい。

（２３）に西欧起源の外来語の閉音節の現れ方が示されている。

（２３）

[hit<u>to</u>]　　hit　　[- to]

（２３）では[o]さらに[t]が挿入される。これらの変化の他にも源語音が日本語の音韻体系に適応するために少々変化を受けることがある。

5.　削除対挿入

同じ現象に対して MaCawley（1968）と Haragsuchi（1984）は母音削除規則を用い、Itoh（1986）は母音挿入規則として分析している。筆者は Itoh の理論の方が認めたい。そして次に Itoh の理論を支持する根拠を挙げる。

まず、Haraguchi の（１３）の高舌母音削除規則によると、漢語の場合ではもし複合名詞の第１要素は高舌母音で終わり、そして第２要素が無声子音で始まると、第１要素の高舌母音が削除されることになる。しかし、これは事実をおさえることができない。その証拠は（２４）に示されている。

挿入される母音について、[o]は[t]と[d]のあと、[i]は[tʃ]、[dz]、[ʃ]、[z]、[h]、[k]のあと、[u]はこれ以外の子音のあとに挿入される。[i]の現れる位置については挿入される母音の中で一番最初または最後になる。このことは（２０）と（２１）に示されている。

（２０）

....[i]....V....V

A．[ekisutora] extra - i - u - o

B．[tekisuto] text - i - u - o

（２１）

....V....V.... [i]

A．[suteeki] steak - u - i

B．[sutoraiki] strike- u - o - i

（２２）

*.... V.... [i]....V

（２０）では[i]は挿入される母音の中で一番最初に現れることが分かる。（２１）では[i]は挿入される母音の中で一番最後に現れることが分かる。(２２)のような[i]の現れ方はない。

(１９)

```
 σ       σ        *σ     σ       σ      σ     σ
/|\     / \       / \   /|\     / \    / \   / \
C V  C  V  C  →  C V   C V C  →C V    C V   V C
| |     | |      | |   | | |   | |    |  :  | |
g a  k  i  n     g a   k i n   g a    k u   i n
```

日本語の音節は基本的に開音節であるので、語末に鼻子音以外の子音が現れると、(１８)のように母音が挿入されなければならない。(１９)の場合も末尾子音フィルターによるものである。(１９)の [gak] の[k]は次の母音で始まっている形態素に連合できないので、母音が挿入されなければならない。

4.2 西欧起源の外来語 (Honma 1986)

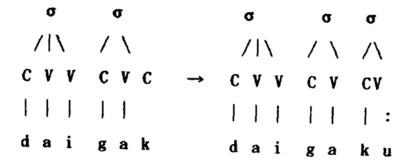
日本語の西欧起源の外来語の母音挿入について Honma (1986) の理論を概観する。外来語に挿入される母音は[u]、[i]、[o]の三つである。これらの母音が子音連続の間と語末に挿入される。この理由は本来の語に含まれる閉音節が日本語に入るとき、必ず開音節にしなければならないからである。もし閉音節が現れることがあると、必ず末尾子音フィルターを満たさなければならない。

わち、母音を挿入する余地がない。しかし、（１７Ｂ）では[gak]のあとに現れる形態素は[k]で始まらないので、[gak]の[k]と次の形態素の最初子音の[s]を連合させることができなくて、フィルターによって、母音を挿入させる必要がある。

4.1.3 挿入母音の位置

（4.1.1 で述べたように）母音が挿入される場合、その位置は３つある。まず第 1、語中の子音連続の間である。これは（17Ｂ）の例に見られる。第 2、語末である。これは（１８）に示される。第 3、母音で始まる形態素の位置で子音が生じるとことである。これは（１９）に示される。

（１８）



に示されている。

(１７)

```
A. σ     σ              σ     σ
  /|\   /|\    連合    /|\   / |\
  C V C - CVV    →    C V C -C VV
  | | |   |\/         | |  \ / \/
  g a k   k o         g a   k   o

B.   σ      σ    *σ     σ
   /|\    /|\ 連 /|\   / |\ 挿入母音で再音節化
   C V C - CVV→C V C -C VV          →
   | | |   |\/ | | |  | \/
   g a k   s e g a k  s  e

   σ    σ    σ
  / \  / \  /|\
  C V  C V  C V V
  | |  | |  |  \/
  g a  k u  s   e
```

Itoh の仮説では[gak]の形態素の基底に母音が含まれていない。そして(１７A)の場合では[gak]のあとに現れる形態素は[k]で始まるので、[gak]の[k]と次の形態素の最初子音の[k]の両方を連合させることができる。すな

素が無声音で始まっても、この1音節の母音が削除されない。

4. 母音の挿入

4.1 漢語

4.1.1 序説

本節ではItoh (1986) の分析を概観する。まず、Itohは次のように論じている。日本語の場合は挿入される母音が[i]また[u]に限られることである。そして挿入の役割①語中の子音の連続 (Consonant Cluster) を除くことと、②語末が子音で終わるのを避けること(dai + gaku)、または③母音で始まる形態素の前の位置で子音が生じるのを阻止することである (gaku + in)。

4.1.2 日本語の末尾子音のフィルターと母音の挿入

Itoh の母音の挿入規則のポイントは日本語の末尾子音のフィルターにある。2.2 で述べたように日本語の音節は基本的に開音節であるが、閉音節が現れるとき、必ず次の条件を満たしていなければならない。まず、最初の音節の末尾子音と次に現れる音節の頭子音が同じ子音であること、すなわち、重子音をなしていることと、または最初の音節の末尾子音が鼻音([+nas])であることである。以上の条件が満たされない限り、閉音節の形態素に母音が挿入されなければならない。ことは (17) の例

C. kok-kyoo　　国境

Haraguchi によると、（１４Ｂ）では漢語の複合名詞の第２要素は有声音で始まっているので、複合名詞の第１要素の[ku]の母音が削除されない。しかし、（１４Ｃ）では複合名詞の第２要素は無声音で始まっているので、複合名詞の第１要素の ku の母音が削除される。

また Haraguchi によると、この漢語の母音削除規則は大和言葉または１音節の漢語には適用されない。このことの例としては（１５）と（１６）に示されている。

（１５）

Ａ．kuti　　口

Ｂ．kuti － zuke　　口付け

Ｃ．kuti － sui　　くちすい

（１６）

Ａ．ti　　知

Ｂ．ti － zin　　知人

Ｃ．ti － siki　　知識

Haraguchi によると、（１５Ｃ）のように、大和言葉の複合名詞の第２要素が無声音で始まっても、第１の要素の ti の母音が削除されない。また（１６Ｃ）では漢語の複合名詞の第１の要素は１音節からなるので、第２の要

McCawleyによると、もし漢語の複合名詞の第1要素が[ku]で終わって、そして第2要素が[k]で始まると、第1要素の[ku]の母音が削除される。これについての例が(12)に示されている。

(12)

gaku + koo → gak + koo　　学校

Haraguchi (1984 : 146) の漢語の複合名詞の母音削除規則は (13) に示されている。

(13)

High Vowel Deletion

V	→ Ø /	C	___ +	C
+high		-voiced		-voiced

Haraguchi の (13) の規則が適用される例は (14) に示されている。

(14)

A. Koku　　国

B. koku-go　　国語

これによるとアクセント規則の適用のみ、また、前述したように、ＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節を決めるときの基準で（１０）を分析できないことが分かる。例えば、（１０Ａ）の[baai]の[aa]は長母音として分析できない。（１０Ｂ）と（１０Ｄ）は１音節としても分析できない。また（１０Ｃ）のように[akainku]の[kai]が１音節として分析できない。（１０）の場合では音節の切れ目が形態素の切れ目と深い係わりがある。すなわち、長母音、また、母音＋二重母音は形態素の切れ目に来ないことに注意しなければならない。

以上をまとめると、次のようになる。音節を最大につくる。もし同じ母音が連続するとき、また、母音＋二重母音が現れると、１音節にする。もし違う母音が連続するとき２音節をつくる。ただしＣＶＶの１音節の場合はアクセントと形態素の切れ目を考慮に入れなければならない。

3. 日本語の母音削除

McCawley (1968)の漢語の複合名詞の第 1 要素の末母音削除規則が（１１）に示されている。

（１１）

$$V \rightarrow \emptyset \; / k __ + k$$

（＋は形態素の境を表している。）

(10)

```
      *σ       σ       σ    σ
      / | \    |      / \   / \
      C V V    V      C V   V V
      | | |    |      | |   | |
A.    b a a  - i  →   b a - a i        場合
```

```
      *σ        σ   σ
      / | \     |   / \
      V V C     V   V C
      | | |     |   | |
B.    i i n  →  i - i n                委員
```

```
                   *σ   σ  σ       σ σ  σ  σ
                    |  //|\ /\     | /\ /\ /\
                    V  CVVC CV     V CV VC CV
                    |  |||| ||     | || || ||
C. akainku   →   a-kain-ku   →   a-ka-in-ku 赤インク
```

```
               *σ       σ    σ
               / | \    / \   |
               C V V    C V   V
               | | |    | |   |
D. noo   →     n o o →  n o - o        野を
```

次にＣＶ＋Ｖの２音節について述べる。もし違う母音が連続すると、２音節を作る。これは（９）に示されている。

（９）

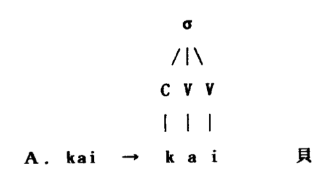
```
          σ   σ
          |   |
          V   V
ae  →     a - e          会え
```

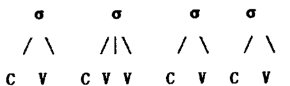
（９）では[a]と[e]が違う母音なので、2音節を立てる。

以上のＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節の規則を制約しない限り、さまざまな問題が現れる。また、アクセントの制約のみでは不十分である。すなわち、日本語の場合ではアクセント型（いわゆる起伏式）と無アクセント型（いわゆる平板型）の２つのタイプがある。そして無アクセント型の場合では当然としてアクセントが付与されないので、音節の母音の切れ目が分からないときがある。そして形態素の切れ目も大事であることを示すために次の例を挙げる。

また、もし音節の核のあとに二重母音が現れると、同じ音節に入れる。これは（８）に示されている。

（８）





B. risaikuru→r i － s a i － k u － r u リサイクル

そして（８Ａ）の[kai]と（８Ｂ）の[sai]が２音節ではなく、１音節として認めなければならない理由はアクセントが東京方言では[i]の母音に付与されないからである。アクセントが音節の核にしか付与されず、[kai]と[sai]の場合はアクセントが[a]に付与されているので、これらは１音節として認めなければならない。

以上のことからＣＶＶ音節のＶＶが同じ母音であること、また母音＋二重母音であることが分かる。

2.3 ＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節について

日本語の中にはＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節がある。では、どのようにＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節を区別すえればいいかについて論証する。

まず、Maximalityは韻律音韻論の基本的な原則で、それは「韻律構成は他の制約に違反しない範囲で最大につくる。」の意味をさしている。そして次に、Maximalityの原則を考えて、ＣＶＶの１音節とＣＶ＋Ｖの２音節を分析する。

第１に、ＣＶＶの１音節について述べる。音節が最大に作るために、もし同じ母音が連続すると、長母音とみなして、１つの音節に入れる。これは（７）に示されている。

（７）

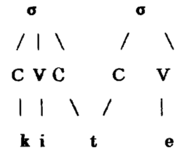
```
                      σ      σ      σ
                     /|\    /|\    /|\
                     CVC    CVV    CVV
                     |||    |||    |||
hanbaagaa  →        han  -  baa  -  gaa
```

（７）では[b]と[g]の後、同じ母音[a]が連続するので、長母音として分析して、同じ音節に入れることが分かる。

すなわち重子音をなしていることと、または最初の音節の末尾子音が鼻音（[+ nas]）であることである。このことは（5）と（6）に示されている。

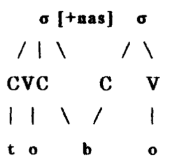
（5）

kitte　切手



（6）

tombo　蜻蛉



（5）では第1音節の末尾子音と第2音節の頭子音は同じ子音であることが分かる。（6）では第1音節が鼻音で終わっていることが分かる。

るとモーラは頭子音以外の要素に与えられるものと考えられる。すなわち、東京方言の音節はモーラを用いると次のような分析ができる。

（3）

```
Syllable Tier σ    σ      σ      σ      σ       σ
Mora Tier     M    M  M   M  M   M M    M MM    M  MM
              /\   /\ |   /\ |   /\ |   / \||   / \ ||
Segment Tier (C)V (C)VV (C)VN (C)VC (C)VVC  (C)VNC
```

2.2. 日本語の末尾子音のフィルター（Coda Filter）

日本語の音節は基本的に開音節である。閉音節が現れるとき必ず一定の条件を満たしていなければならない。まず、itoh（1989：224）は末尾子音のファイルターを（4）のように示している。

（4）

```
Coda Filter
      * C ] σ
        |
     [place]
```

（4）のファイルターは日本語の末尾子音のフィルターについて次のような意味をもつ。まず、最初の音節の末尾子音と次に現れる音節の頭子音が同じ子音であること、

これらの音節に対応する例は（２）に示されている。

（２）

A．	Ka-mi-ka-ze	神風
B．	kai-soo	改善
C．	sen-see	先生
D．	sek-ken	石鹸
E．	toot-te	通って
F．	ron-donk-ko	ロンドンっ子

（２Ａ）では開音節（Light Syllable）、（２Ｂ）では開音節（Heavy Syllable）、（２Ｃ）では第１音節は鼻音で終わること、（２Ｄ）では第１音節は閉鎖音で終わること分かる。（２Ｅ）では超重音節（Superheavy Syllable）ＣＶＶＣ、（２Ｆ）では鼻音の超重音節のＣＶＮＣのタイプが見られる。

日本語の音節構造では複合頭子音、または、複合末尾子音は許されない。また、日本語の頭子音は義務的な存在ではない。すなわち、日本語の場合に音節は頭子音ではなく、核で始まる可能性がある。

モーラの定義は MaCawley（1968）によれば"Something of which a heavy syllable consists of two and light consists of one"である。そしてこの定義によ

日本語の音節構造と母音の挿入

ハナーン・ラフィック・モハメッド
カイロ大学

1．はじめに

本論では、まず、第１に日本語の音節構造を分析する。第２に、漢語の母音の削除についての MaCawley (1968) と Haraguchi (1984) の分析を概観する。第３に、漢語の母音の挿入についての Itoh (1986, 1989) と西欧起源の母音の挿入についての Honma (1986) の分析を概観する。MaCawley と Haraguchi は母音の削除として分析しているが、Itoh は同じ現象をについて母音挿入と分析している。筆者は Itoh の理論を支持する理由を述べる。

2. 日本語音節構造

2.1 日本語の音節構造の種類とモーラ

Itoh (1986) は次のように、日本語の音節の種類をあげている。

（１）

A．(C) V	B．(C) VV
C．(C) VN	D．(C) VC（閉鎖音）
E．(C) VVC	F．(C) VNC

يطلب من

FIKR WA IBDA'

- 日本語の音節構造と母音の挿入
- Mise en scène ou texte intermédiaire
- Re-reading Poetic Violence in Yeats, Auden and Pinter
- Politeness Strategies and Speech Acts in the Translation of Sūrat Al-Kahf (The Cave)
- The Allusive Technique in Edwin Morgan's Poetry
- Le discours dans les filmique



NO. 39

APR. 2007